Eko Santosa, S.Sn

TEKNIK PEMERANAN 1

(Teknik Muncul, Teknik Irama, dan Teknik Pengulangan)

Kelas XI Semester 1
SEKOLAH MENENGAH KEJURUAN

TEKNIK PEMERANAN 1

UNTUK SMK

Eko Santosa, S.Sn

Eko Santosa, SSn

TEKNIK PEMERANAN 1

(Teknik Muncul, Teknik Irama, dan Teknik Pengulangan)

Kelas XI Semester 1

SEKOLAH MENENGAH KEJURURUAN

Gambar sampul: Penampilan kolaborasi seniman Amerika-Indonesia (Rene TA Lysloff, No E Parker, Dag Yngvesson, Y Subowo, Suwarto, Iwan Tipu) dalam Festival Seni Pertunjukan Internasional 2010, PPPPTK Seni Dan Budaya Yogyakarta

KATA PENGANTAR

Puji syukur kami panjatkan kehadirat Tuhan Yang Maha Esa, yang telah melimpahkan kekuatan, rahmat, dan hidayah-Nya sehingga Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan (SMK) dapat menyelesaikan penulisan modul dengan baik.

Modul ini merupakan bahan acuan dalam kegiatan belajar mengajar peserta didik pada Sekolah Menengah Kejuruan bidang Seni dan Budaya (SMK-SB). Modul ini akan digunakan peserta didik SMK-SB sebagai pegangan dalam proses belajar mengajar sesuai kompetensi. Modul disusun berdasarkan kurikulum 2013 dengan tujuan agar peserta didik dapat memiliki pengetahuan, sikap, dan keterampilan di bidang Seni dan Budaya melalui pembelajaran secara mandiri.

Proses pembelajaran modul ini menggunakan ilmu pengetahuan sebagai penggerak pembelajaran, dan menuntun peserta didik untuk mencari tahu bukan diberitahu. Pada proses pembelajaran menekankan kemampuan berbahasa sebagai alat komunikasi, pembawa pengetahuan, berpikir logis, sistematis, kreatif, mengukur tingkat berpikir peserta didik, dan memungkinkan peserta didik untuk belajar yang relevan sesuai kompetensi inti (KI) dan kompetensi dasar (KD) pada program studi keahlian terkait. Disamping itu, melalui pembelajaran pada modul ini, kemampuan peserta didik SMK-SB dapat diukur melalui penyelesaian tugas, latihan, dan evaluasi.

Modul ini diharapkan dapat dijadikan pegangan bagi peserta didik SMK-SB dalam meningkatkan kompetensi keahlian.

Jakarta, Desember 2013

Direktur Pembinaan SMK

DAFTAR ISI

DAFTAR GAMBAR

GLOSARIUM

Antagonis : Karakter yang menentang protagonis.

Backdrop : Layar panggung paling belakang. Biasanya layar ini menempel di dinding, namun ada juga panggung yang di balik *backdrop*-nya masih terdapat ruang untuk lalu lintas pemeran dan kru panggung.

Full back : Posisi pemeran membelakangi penonton, disebut juga sebagai posisi frontal belakang.

Full front : Posisi tubuh dan wajah pemeran menghadap ke penonton, disebut juga dengan posisi frontal depan.

Iambic pentameter : Irama dalam puisi dimana satu baris kalimat terdiri dari lima *iamb* yang dalam kamus Bahasa Indonesia disebut yambe. Satu *iamb* (yambe) adalah satu rangkaian irama dalam satu tempo yang terdiri dari satu suku kata yang ditekankan dan satu suku kata yang diluruhkan.

Kadensa : Bentuk yang menggaris bawahi ritme (irama) dalam prosa.

Mood : Situasi atau suasana peristiwa dalam lakon.

One-quarter : Posisi pemeran 45 derajat dari arah hadap penonton atau 45 derajat dari posisi frontal depan, disebut juga posisi seperempat.

Profile : Disebut juga posisi profil adalah posisi pemeran 90 derajat atau setengah putaran dari arah hadap penonton sehingga seluruh tubuh bagian samping terlihat.

Protagonis : Tokoh utama yang menggerakkan cerita dan membawa pesan kebaikan.

Side wing : Tempat keluar-masuknya pemeran dari dan ke panggung yang biasanya dibuat dari kain dan digantung dari atas ke bawah serta teletak di samping kanan dan kiri panggung secara berlapis.

Spectacle : Aspek-aspek visual dalam lakon yang mendukung aksi fisik tokoh di atas panggung.

Three-quarter : Disebut juga posisi tiga per empat, adalah posisi 45 derajat dari frontal belakang sehingga hanya sedikit sekali bagian wajah pemeran yang terlihat oleh penonton.

Tritagonis : Karakter yang mendukung protagonis dan antagonis.

Utility (karakter) : Tokoh pelengkap untuk mendukung rangkaian cerita dan kesinambungan dramatik.

DESKRIPSI MODUL

Modul ini membahas teknik pemeranan dasar yang mencakup teknik muncul, teknik irama, dan teknik pengulangan. Teknik pemeranan dasar ini sangat dibutuhkan seorang pemeran dalam proses pembelajaran seni peran (*acting*) karena dapat dijadikan fondasi untuk membentuk kesiapan fisik, mental, dan nalar yang merupakan modal dasar pemeran. Semua teknik yang dibahas dikaitkan dengan elemen tokoh dan peran tokoh dalam naskah lakon yaitu karakter, emosi dan situasi cerita.

Sebagai penyampai pesan lakon kepada penonton, pemeran memiliki tugas yang berat yaitu menghidupkan karakter tokoh cerita melalui interaksi, komunikasi dan jalinan peristiwa yang ada di dalamnya. Oleh karena itu kehadiran karakter tokoh lakon secara seolah nyata di atas pentas adalah keniscayaan bagi para pemeran. Teknik pemeranan dasar merupakan salah satu metode latihan bagi pemeran untuk mencapai hal tersebut.

Teknik muncul akan membantu pemeran dalam membiasakan dirinya dengan area panggung sehingga arah, bentuk, dan gaya kemunculan ke panggung dan keluar dari panggung terpahami dengan baik. Teknik Irama memberikan wawasan mengenai pengaturan turun-naiknya nada dalam dialog beserta gerak-gerik ketika tokoh peran berdialog untuk mempertegas makna pesan yang akan disampaikan. Teknik pengulangan membantu pemeran dalam hal penekanan gerak atau dialog tokoh peran. Semua teknik yang dilatihkan terkait dengan karakter, emosi dan situasi lakon sehingga pada akhirnya kejelasan makna lakon terpahami oleh penonton.

CARA PENGGUNAAN MODUL

Untuk menggunakan Modul Teknik Pemeranan 1 ini perlu diperhatikan:

1. Kompetensi Inti dan Kompetensi dasar yang ada di dalam kurikulum
2. Materi dan sub-sub materi pembelajaran yang tertuang di dalam silabus
3. Langkah-langkah pembelajaran atau kegiatan belajar selaras model sainntifik

Langkah-langkah penggunaan modul:

1. Perhatikan dan pahami peta modul dan daftar isi sebagai petunjuk sebaran materi bahasan
2. Modul dapat dibaca secara keseluruhan dari awal sampai akhir tetapi juga bisa dibaca sesuai dengan pokok bahasannya
3. Modul dipelajari sesuai dengan proses dan langkah pembelajarannya di kelas
4. Bacalah dengan baik dan teliti materi tulis dan gambar yang ada di dalamnya.
5. Tandailah bagian yang dianggap penting dalam pembelajaran dengan menyelipkan pembatas buku. Jangan menulis atau mencoret-coret modul
6. Kerjakan latihan-latihan yang ada dalam unit pembelajaran
7. Tulislah tanggapan atau refleksi setiap selesai mempelajari satu unit pembelajara

PETA MODUL

Teknik Muncul
Teknik Pemeranan 1
Teknik Pengulangan
Teknik Irama
Teknik muncul dalam pemeranan
Teknik muncul di panggung
Teknik muncul terkait karakter
Teknik muncul terkait emosi
Teknik muncul terkait situasi
Pengembangan teknik muncul
Teknik pengulangan dalam pemeranan
Teknik pengulangan dalam karakter dan situasi
Teknik pengulangan dalam karakter dan emosi
Teknik pengulangan dalam karakter terkait situasi dan emosi
Teknik irama dalam pemeranan
Teknik irama terkait karakter
Teknik irama terkait emosi
Teknik irama terkait situasi
Pengembangan teknik irama

A. Ruang Lingkup Pembelajaran

Teknik Muncul

- Teknik Muncul dalam Pemeranan
- Teknik Muncul di Panggung
- Teknik Muncul Terkait Karakter
- Teknik Muncul Terkait Emosi
- Teknik Muncul Terkait Situasi
- Pengembangan Teknik Muncul

B. Tujuan Pembelajaran

Setelah mempelajari unit pembelajaran 1 peserta didik mampu:

1. Menjelaskan teknik muncul dalam pemeranan
2. Melakukan teknik muncul di panggung
3. Melakukan teknik muncul terkait karakter
4. Melakukan teknik muncul terkait emosi
5. Melakukan teknik muncul terkait situasi
6. Melakukan pengembangan teknik muncul dengan memperhatikan karakter, emosi, dan situasi

Selama 20 JP (5 minggu x 4 JP)

C. Kegiatan Belajar

1. Mengamati

a. Mengamati penggunaan teknik muncul dalam pementasan teater.
b. Menyerap informasi berbagai sumber belajar mengenai teknik muncul dalam teater.

2. Menanya

a. Menanyafungsi teknik muncul dalam pemeranan.
b. Menanya penggunaan teknik muncul yang tepat.
c. Mendiskusikan bentuk pelatihan teknik muncul dalam adegan

3. Mengeksplorasi

a. Melatihkan berbagai macam teknik muncul dalam karakter peran berbeda.
b. Melatihkan berbagai macam teknik muncul dalam emosi peran berbeda.
c. Melatihkan berbagai macam teknik muncul dalam situasi berbeda.
d. Melatihkan berbagai macam teknik muncul dalam karakter, emosi, dan situasi berbeda.

4. Mengasosiasi

a. Membedakan teknik muncul sesuai karakter.
b. Membedakan teknik muncul sesuai emosi.
c. Membedakan teknik muncul sesuai situasi.

5. Mengomunikasi
    a. Menyaji data ragam teknik muncul terkait karakter, emosi, dan situasi.
    b. Memperagakan ragam teknik muncul sesuai karakter, emosi, dan situasi dalam adegan yang berbeda.

D. Materi

1. Teknik Muncul dalam Pemeranan

Teknik muncul dalam bahasa Inggris disebut *the technique of entrance* merupakan teknik paling dalam dasar menuntun pemeran atau aktor tampil di atas pentas. Rendra menyebutkan bahwa teknik muncul adalah teknik seorang pemain (pemeran) untuk pertama kali tampil di atas pentas dalam satu sandiwara, babak, atau adegan. Pemain bisa muncul tatkala pemain lain sudah berada di atas pentas dalam satu adegan, atau muncul tepat pada waktu layar dibuka dan ia sudah ada di atas pentas, atau ia seorang diri di atas pentas sebagai pembuka adegan pertama, atau ia baru muncul setelah babak kedua, dan seterusnya.Pendeknya,bagaimana ia mulai kelihatan di atas pentas, itulah yang disebut muncul (Rendra, 1985: 12).

Teknik muncul sangat penting karena mampu menciptakan kesan pertama penonton terhadap karakter peran. Kesan pertama akan membawa penonton pada penikmatan pertunjukan yang berlangsung selanjutnya. Jika pada tampilan pemunculan pertama kali pemeran di atas pentas kurang bisa mencerminkan karakter peran yang dimainkan, penonton akan merasa kecewa karena karakter peran menjadi kabur. Hal ini mengakibatkan pertunjukan kurang menarik, karena kesan pertama seolah merusak situasi pertunjukan. Setelahnya, akan sulit bagi pemeran lain untuk mengembalikan situasi lakon yang sedang dimainkan.Untuk itupemeran yang bersangkutan harus berusaha keras agar karakter peran yang ia mainkan benar-benar muncul dan sesuai tuntutan naskah lakon.

Persoalan kemunculan pertama pemerandalam sebuah adegan selalu terlihat lebih berat dibanding dengan kemunculan pada adegan selanjutnya. Namun, hal ini bisa diatasi dengan latihan yang tekun baik fisik, mental, maupun logika (nalar). Yang perlu diperhatikan oleh pemeran adalah rileks dan melakukan apa yang

selama ini telah dilatihkan terkait dengan karakter peran yang ia mainkan. Ketenangan akan membawa situasi nyaman dalam diri pemeran, sehingga tidak tergesa-gesa melakukan aksi di atas panggung pada kemunculan pertama. Ketenangan juga akan membawa pemeran untuk membaca situasi pementasan dan memberikan waktu sesaat baginya untuk benar-benar bersiap dengan karakter peran yang akan dimainkan.Setelah merasa benar-benar siap barulah aksi dilakukan.

Gambar 1. Teknik muncul dapat menjelaskan gambaran karakter peran

Selain karakter peran, teknik muncul dapat memberikan gambaran situasi peristiwa yang sedang berlangsung. Apakah situasi cerita tersebut genting, meriah, tenang, atau duka. Oleh karena itu, kemunculan seorang atau sekelompok pemeran di atas pentas tidak boleh ala kadarnya, atau hanya memperhatikan karakter perannya saja. Situasi peristiwa perlu dibangun sejak awal dari kemunculan pemeran di atas pentas. Ketika layar dibuka dan di atas panggung menampakkan pemeran dengan wajah muram, terisak, dan tanpa banyak gerak memberikan gambaran situasi berduka sedang terjadi. Sebaliknya, begitu lampu panggung menyala dan pemeran bersorak riuh sambil menyanyi dan menari memberikan gambaran situasi meriah sedang terjadi. Pemeran yang muncul secara tergesa-gesa, langkah yang cepat dan tidak tenang memberikan gambaran situasi genting atau sesuatu yang penting telah terjadi.Dengan demikian situasi antara peristiwa satu dengan yang lain dalam keseluruhan

cerita lakon dapat digambarkan dan dijalin melalui penerapan teknik munculpemeran di atas pentas.

Gambar 2. Situasi yang meriah dalam satu peristiwa lakon

Teknik muncul dapat difungsikan untuk memberikan gambaran emosi karakter peran. Dalam khasanah pertunjukan teater, emosi peran dapat berubah sesuai dengan situasi peristiwa yang terjadi. Artinya, emosi tokohperan tidak tetapmeskipun tokoh peran tersebut adalah protagonis. Ia tidak selamanya dalam perjalanan cerita selalu tampil bijaksana dan lemah lembut. Pada satu saat ia bisa saja marah, sedih, atau senang. Demikian pula dengan karakter antagonis, emosi bisa berubah. Namun tentu saja emosi disesuaikan dengan karakter dasar peran yang dimainkan. Kemarahan tokoh protagonis pastilah berbeda dengan kemarahan tokoh antagonis.

Teknik muncul dapat mempertegas emosi karakter peran. Pemeran yang muncul dengan mengendap-endap dan mata senantiasa melirik ke kanan dan kekiri memberikan gambaran ketegangan emosi karena seakan ada sesuatu yang tidak boleh diketahui orang lain. Namun dalam satu kemunculan lain, pemeran ini berjalan santai sambil tersenyum atau tertawa kecil dapat memberikan gambaran emosi atau perasaan gembira sedang ia alami. Gambaran emosi dalam kemunculan pemeran sangat penting artinya bagi penonton maupun pemeran itu sendiri.

Gambar 3. Teknik muncul mempertegas emosi karakter peran

Perjalanan cerita dalam sebuah pementasan teater terkadang memiliki alur bercabang, sehingga kejadian satu peristiwa tidak harus langsung dilanjutkan dalam peristiwa berikutnya. Bisa saja peristiwa tersebut terpenggal sementara untuk menampilkan peristiwa lain. Dalam hal ini, konsistensi emosi pemeranharus terjaga. Misalnya dalam peristiwa sebelumnya ia marah-marah, maka ia harus tetap berada dalam emosi seperti itu pada kemunculan peristiwa berikutnya meskipun, telah diselingi oleh peristiwa lain. Jika dalam kemunculan berikutnya ia tidak mampu memberikan gambaran intensitas emosi yang sama, maka jalinan peristiwa akan timpang.

Teknik muncul dalam pemeranan tidak hanya membicarakan kemunculan pemeran di atas panggung namun juga bagaimana ia keluar dari panggung. Apabila muncul pada pertama kali sudah memberikan kesan kuat, langkah selanjutnya akan lancar. Dan, bila ditutup dengan cara keluar yang baik, maka penonton pun akan menarik napas panjang tanda puas (Rendra, 2013: 39).

Berikut ini adalah beberapa bahan dasar latihan teknik muncul yang diambil dari buku “Seni Drama untuk Remaja” karangan Rendra (2013: 41-42).

a. Beberapa orang duduk di sekitar jenazah. Dalam keadaan dukacita mereka berdoa bersama dipimpin oleh seorang Kiai. Di tengah suasana seperti itu, pemeran muncul, masuk ke dalam suasana, dan ikut berdoa.

b. Beberapa orang sedang berkumpul bergembira, bernyanyi bersama dengan iringan gitar. Dua orang lagi sedang bermain catur. Dalam keadaan seperti ini pemeran muncul, terengah-engah, dan nampak bingung.

Kamu : Assalamu’alaikum!

Semua : Wa’alaikum salam.

Kamu : Maaf, saya mengganggu. Apa ada yang melihat Samsudin?

Orang I : Samsudin?

Kamu : Anak saya.

Orang II : O, si Peang! – Kenapa dia?

Kamu : Sejak siang tadi belum juga pulang. Padalah ia belum makan siang, belum mandi sore, dan sekarang sudah saatnya makan malam, belum juga pulang. Ini di luar kebiasaannya.

Orang I : Apakah tadi habis dimarahi?

Kamu : Tidak. Pulang sekolah ia pergi lagi. Katanya mau beli spidol. Sampai sekarang belum juga pulang. Saya sudah mencari kemana-mana, ke rumah teman-temannya. Kemana-mana! Tak ada hasilnya. Jangan-jangan ia ketabrak mobil atau...

Orang II : Sudahlah! Tenang dulu. Jangan buru-buru berpikir buruk. Marilah hal ini kita laporkan ke polisi.

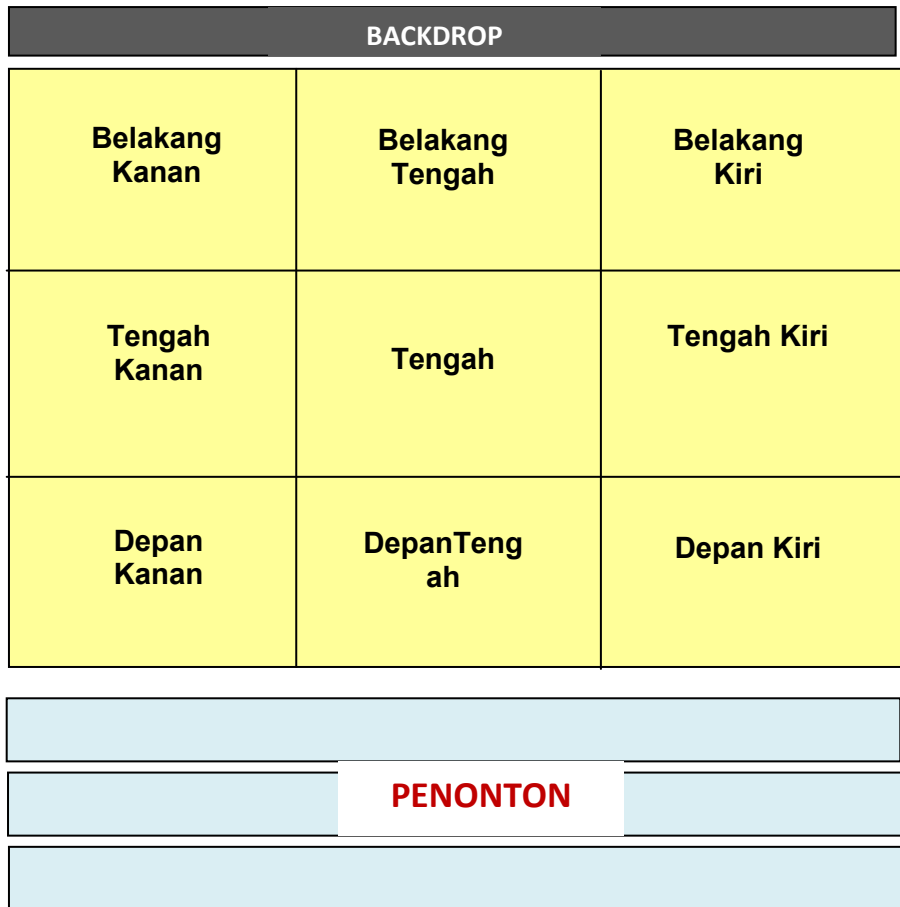
Kamu : Ya. Aku memang belum ke sana.

2. Teknik Muncul di Panggung

Pemeran teater perlu memahami panggung di mana keseluruhan laku aksi lakon dilangsungkan. Semua kejadian atau peristiwa yang terjadi di atas panggung terhubung langsung dengan penonton, sehingga kejelasan penampilan pemeran sangat dibutuhkan. Relasi atau hubungan antara para pemeran dan penonton disebut pengalaman teatrikal yang menyeluruh. Artinya, pemeran menyampaikan pesan cerita lakon melalui aksi teatrikal dan penonton menyerap pesan tersebut dan mengubahya menjadi pemahaman artistik. Untuk belajar memahami pengalaman teatrikal, pemeran harus mengerti kaidah pemanggungan teater, terutama area panggung di mana ia akan berekspresi.

Langkah pertama yang perlu dilakukan dalam teknik muncul adalah mempelajari perbedaan area panggung. Panggung teater diatur sedemikian rupa dengan satu sisi menghadap penonton dan sisi lain adalah dinding atau *backdrop*. Area paling dekat dengan penonton disebut area panggung bawah atau depan dan area paling dekat dengan dinding disebut panggung atas atau belakang. Secara dinamik, area sangat berpengaruh bagi penonton dalam kaitan. dengan kenyamanan menyaksikan pertunjukan. Seorang pemeran teater atau aktor yang hebat tidak akan tampak hebat jika area permainan selalu berada di panggung belakang. Ia akan kehilangan fokus perhatian penonton. Penempatan pemeran dalam area yang tepat ketika melakukan aksi akan menghasilkan perspektif yang baik bagi penonton. Pada akhirnya, penempatan area panggung dapat mendukung jalan cerita atau pesan moral yang hendak disampaikan.

Area panggung dibagi dalam 9 (sembilan) area yaituarea depan kanan, depan tengah, depan kiri, tengah kanan, tengah, tengah kiri, belakang kanan, belakang tengah, dan belakang kiri. Yang dimaksud kanan dan kiri adalah kanan dan kiri pemeran ketika menghadap penonton. Perhatikan gambar pembagian area panggung di berikut ini.

BACKDROP		
Belakang Kanan	Belakang Tengah	Belakang Kiri
Tengah Kanan	Tengah	Tengah Kiri
Depan Kanan	DepanTeng ah	Depan Kiri
	PENONTON	

Gambar 4. Pembagian area panggung teater

Langkah kedua yang perlu diketahui oleh pemeran dalam teknik muncul adalah memahami dasar-dasar posisi tubuh di atas panggung. Sutradara satu dengan yang lain memiliki istilah berbeda mengembangkan sendiri bentuk posisi tubuh untuk mendapatkan efek artistik yang diinginkan. Namun secara mendasar Snyder dan Drumsta (1986:10) membedakan posisi tubuh pemeran di atas panggung menjadi 5 (lima) dengan arah hadap ke penonton.

a. *Full front* (frontal depan)adalah posisi tubuh dan wajah pemeran menghadap ke penonton

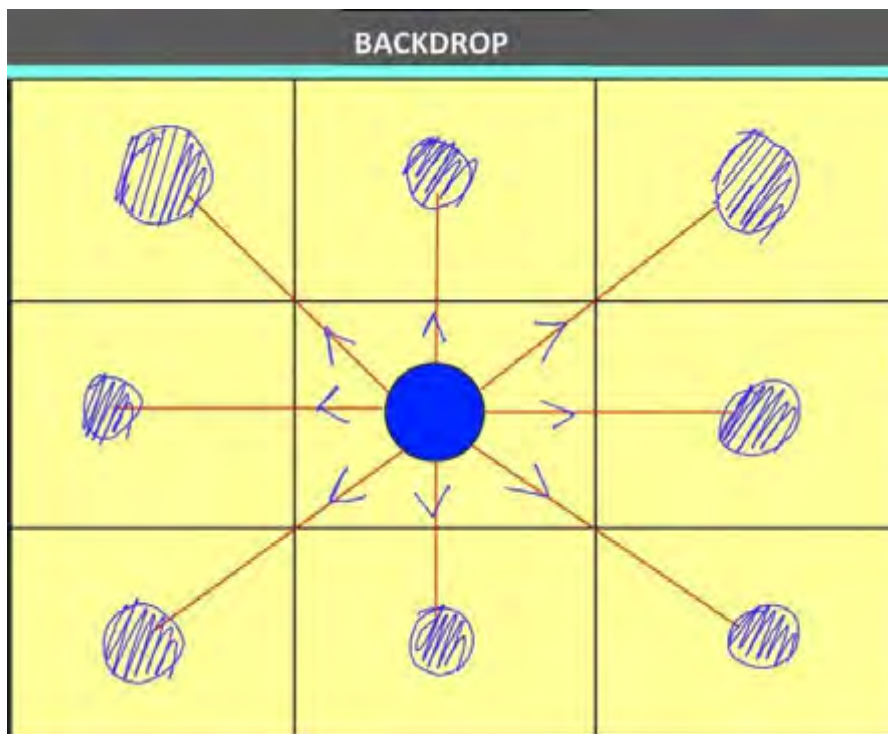
b. *Full back* (frontal belakang) adalah posisi pemeran sepenuhnya membelakangi penonton

c. *One-quarter* (seperempat) adalah posisi pemeran 45 derajat dari arah hadap penonton atau 45 derajat dari posisi frontal depan

d. *Profile* (profil) adalah posisi pemeran 90 derajat atau setengah putaran dari arah hadap penonton sehingga seluruh tubuh bagian samping terlihat

e. *Three-quarter* (tiga per empat) adalah posisi 45 derajat dari frontal belakang sehingga hanya sedikit sekali bagian wajah pemeran yang terlihat oleh penonton.

Pemahaman area panggung dan posisi tubuh pemeran perlu dilatihkan agar pemeran terbiasa dan membuat latihan berikutnya menjadi lancar. Di bawah ini adalah beberapa latihan yang dapat diterapkan terkait area panggung dan posisi tubuh pemeran.

a. Satu orang berada di panggung tengah dan bergerak mengikuti instruksi yang diberikan terkait area panggung.
    1) Belakang kanan
    2) Depan kiri
    3) Belakang tengah
    4) Depan kanan
    5) Tengah kanan
    6) Tengah kiri
    7) Belakang kiri
    8) Depan tengah

Gambar 5.Peta gerak latihan pemahaman area panggung

Latihan ini perlu dilakukan berulang bagi setiap pemeran sehingga semua pemeran benar-benar memahami area panggung dengan baik.

b. Latihan area panggung dikombinasikan dengan posisi tubuh.
   1) Tengah kanan –frontal depan
   2) Depan kiri – profil
   3) Belakang kanan – frontal belakang
   4) Depan tengah - seperempat
   5) Depan kanan – tiga per empat
   6) Tengah kiri –profil
   7) Belakang kiri – seperempat
   8) Belakang tengah – tiga per empat

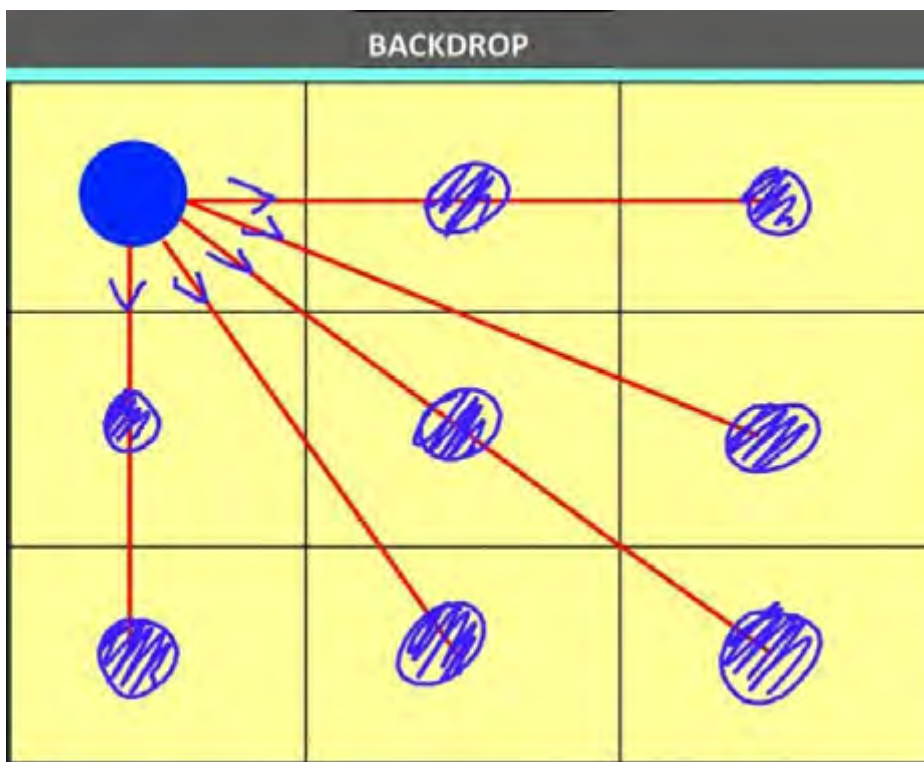
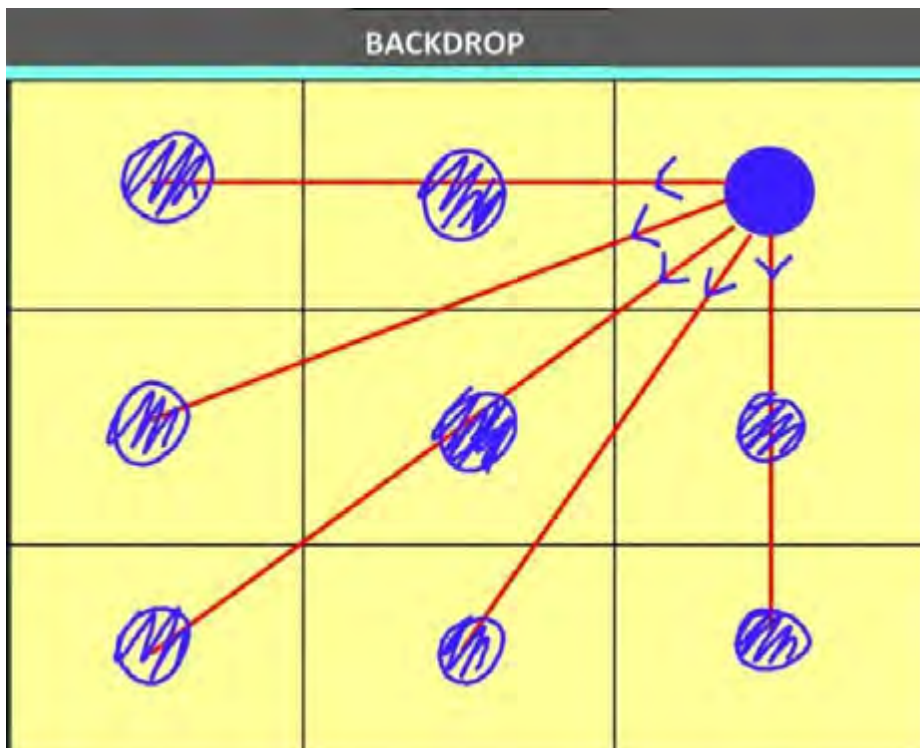
   Latihan ini juga dilakukan secara berulang dengan berbagai kombinasi instruksi terkait area panggung dan posisi tubuh.

c. Latihan dikembangkan dengan memberikan instruksi berbeda kepada dua orang terkait area panggung dan posisi tubuh.Pertama yang dilakukan adalah membandingkan area panggung dan posisi tubuh antara dua orang pemeran.
   1) Satu orang panggung tengah – satu orang depan kiri
   2) Satu orang belakang kanan – satu orang depan kiri
   3) Satu orang tengah kanan – satu orang belakang kiri
   4) Satu orang dean kiri – satu orang tengah kanan
   5) Satu orang tengah kiri – satu orang belakang kanan

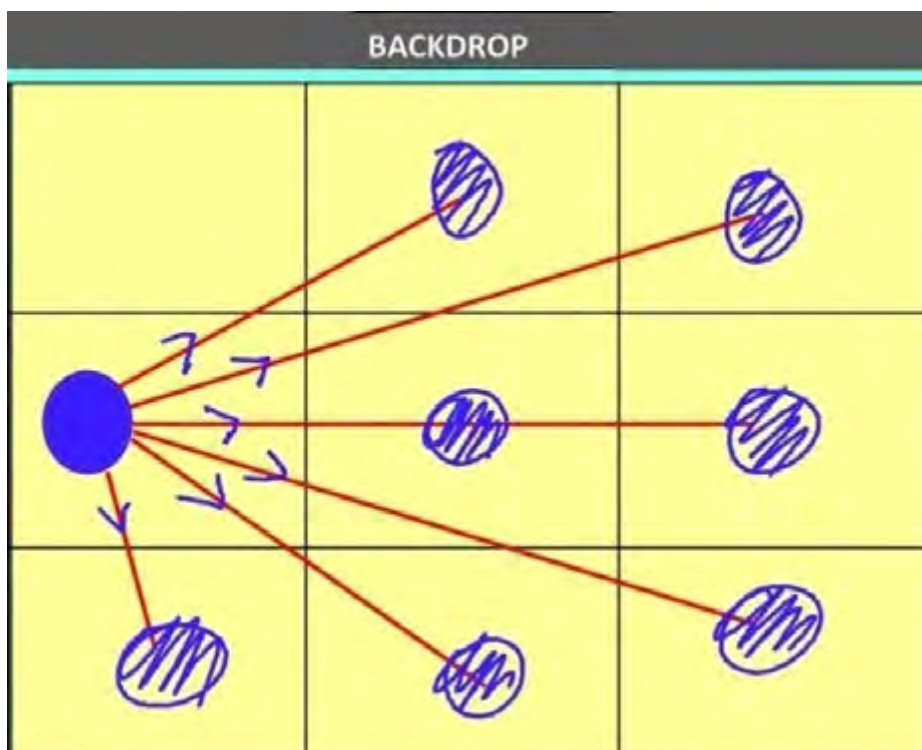
   Latihan dilakukan berulang dan setiap posisi bisa diperbandingkan dan dianalisis kelebihan dan kekurangan baik dari sisi pemeran maupun penonton yang menyaksikan. Berikutnya adalah pengembangan posisi tubuh dan arah hadap pemeran di mana area yang digunakan adalah panggung tengah.

   1) Satu orang seperempat hadap kanan – satu orang seperempat hadap kiri dan berhadap-hadapan
   2) Satu orang frontal depan – satu orang tiga per empat kiri
   3) Dua orang profil dan saling berhadapan
   4) Dua orang profil dan saling membelakangi
   5) Satu orang tiga per empat kanan – satu orang tiga per empat kiri saling berhadapan.

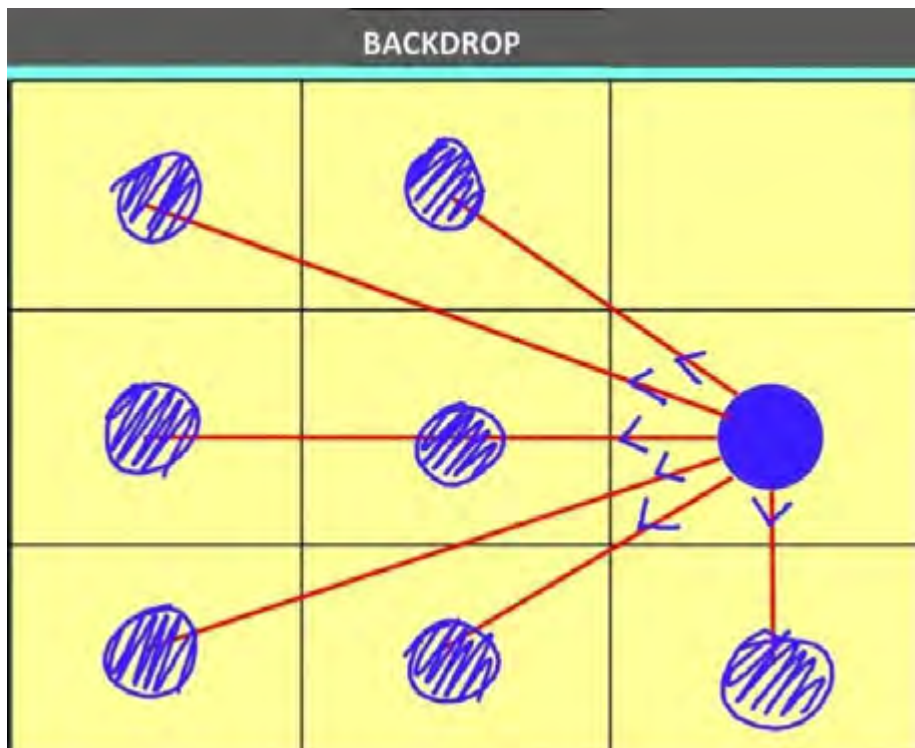
Latihan dilakukan berulang dengan beragam instruksi dan dikembangkan dengan menempatkan pemeran di dua area panggung yang berbeda.

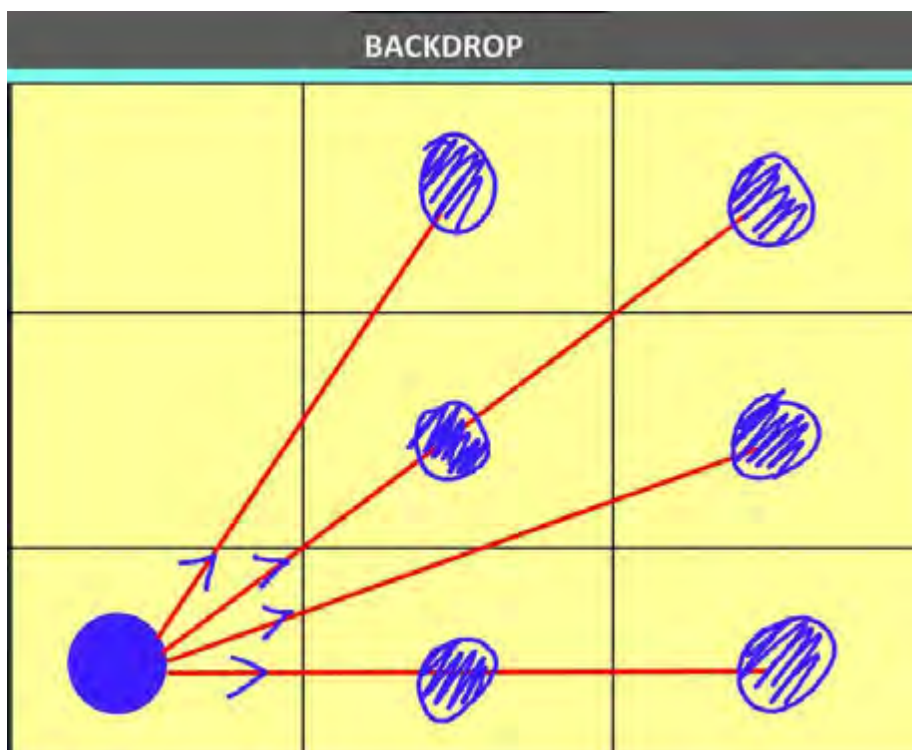
Pemahaman area panggung dan posisi tubuh seperti tertuang dalam latihan di atas sangat penting untuk meningkatkan efektifitas pergerakan pemeran di atas panggung dalam kaitannya dengan teknik muncul. Kemungkinan ruang dan arah gerak pemeran dengan demikianakan menjadi jelas dan jika dilakukan dengan luwes atau natural akan semakin mendukung laku lakon.

Gambar 6. Arah tuju kemunculan pemeran dari belakang kanan

Gambar 7. Arah tuju kemunculan pemeran dari belakang kiri

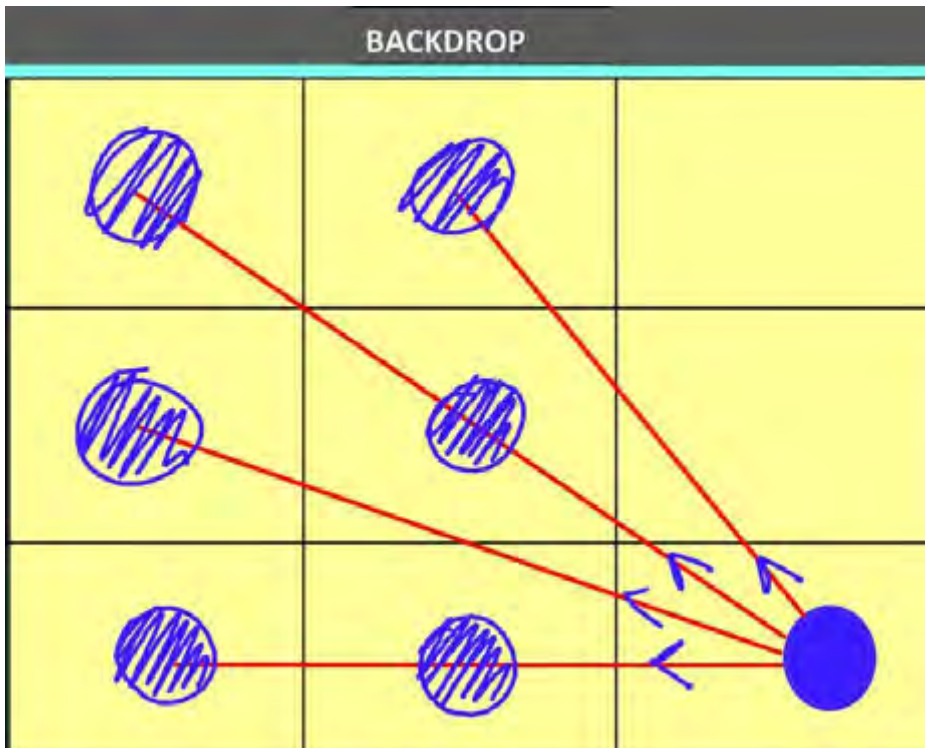
Arah tuju kemunculan pemeran dari belakang kanan bisa mencakup keseluruhan area panggung. Hal ini terjadi karena pemeran muncul dari area panggung belakang sehingga posisi tubuhnya memungkinkan menghadap penonton secara frontal depan, seperempat maupun profil. Hal sama juga terjadi jika pemeran muncul dari area panggung belakang kiri.

Kemunculan pemeran dari area belakang kanan dan kiri mempunyai arah tuju yang mencakup keseluruhan area namun tidak selalu menjadi pilihan utama karena area, hal ini belakang terlalu jauh dari penonton. Karena letak area yang jauh, dalam teater konvensional kemunculan pemeran dari area belakang biasanya diperuntukkan bagi adegan khusus yang bersifat rahasia, intrik, atau mengandung misteri.

Gambar 8. Arah tuju kemunculan pemeran dari tengah kanan

Arah tuju kemunculan pemeran dari panggung tengah kanan mencakup seluruh area kecuali belakang kanan karena akan membuat pemeran beposisi frontal membelakangi penonton.

Kemunculan pemeran dari area tengah kiri hampir sama dengan area tengah kanan, mencakup seluruh area tuju kecuali area belakang kiri yang akan membuat posisi tubuh pemeran menjadi frontal belakang. Dalam teater konvensional, posisi membelakangi penonton dianggap kurang menguntungkan karena ekspresi wajah pemeran tidak nampak. Namun meski demikian, dalam khasanah teater modern posisi frontal belakang masih dimungkinkan untuk adegan tertentu dan dalam kurun waktu yang tidak lama.

Gambar 9. Arah tuju kemunculan pemeran dari tengah kiri

Area tengah secara umum lebih sering digunakan untuk kemunculan dan arah keluar pemeran. Karena selain jaraknya tidak terlalu dekat atau jauh dengan penonton, kemunculan dari area tengah ini tidak diperuntukkan bagi adegan dengan maksud atau makna tertentu seperti halnya area belakang.

Gambar 10. Arah tuju kemunculan pemeran dari depan kanan

Kemunculan pemeran dari arah depan kanan memiliki dua area yang akan membuat pemeran membelakangi penonton, yaitu area tengah kanan dan belakang kanan. Sementara kemunculan pemeran dari arah depan kiri memiliki dua area yang membuat pemeran membelakangi penonton, yaitu area tengah kiri dan belakang kiri.Kemuculan dari area depan yang merupakan area terdekat dengan penonton membuat pemeran menjadi fokus perhatian. Secara alami objek - dalam hal ini pemeran - yang paling dekat dari pengamat (penonton) akan menjadi pusat perhatian. Bukan karena menarik atau hal lain yang menjadi focus, melainkan hanya karena paling jelas dilihat. Oleh karena itu, kemunculan dari area depan harus memperhitungkan adegan, kepentingan adegan, atau karakter peran yang ingin ditampilkan.

Gambar 11. Arah tuju kemunculan pemeran dari depan kiri

Teknik muncul terkait area panggung yang jelaskan di atas adalah teknik muncul dalam panggung konvensional. Artinya, kemunculan pemeran di panggung dan arah keluar pemeran dari panggung melalui *side wing.* Sementara itu dalam beberapa pertunjukan teater modern, pemeran bisa muncul dari atas panggung dengan menggunakan tali atau muncul dari bawah panggung dengan teknik tertentu. Dalam beberapa pertunjukan bahkan pemeran dapat dimunculkan dari area panggung belakang tengah melalui *backdrop* yang didesain secara khusus.

Teknik muncul pemeran di panggung harus sepadan dengan cara pemeran keluar panggung. Jika kemunculan dirasa sudah pas dan menarik, maka cara keluar pun seyogyanya demikian. Tidak jarang pemeran merasa yang tugasnya telah selesai, ketika usai mengucapkan kalimat dialog ia kurang memperhatikan keselarasan laku aksi, akibatnya emosi penonton terputus. Apalagi ketika pemeran hendak keluar panggung, langkahnya asal saja, sehingga tidak sesuai dengan karakter. Hal seperti ini tidak boleh terjadi. Laku aksi pemeran

harus utuh mulai dari kemunculan di sampai benar-benar keluar panggung.

3. Teknik Muncul Terkait Karakter

Pemeran dituntut dapat melakonkan karakter sesuai naskah atau cerita. Karakter atau tokoh cerita adalah seseorang yang menjadi bagian dan mengalami peristiwa dalam rangkaian cerita. Masing-masing karakter muncul dalam peristiwa lakon sesuai peran. Secara konvensional peran karakter dalam lakon dibedakan menjadi *protagonis* (tokoh utama yang menggerakkan cerita dan membawa pesan kebaikan), *antagonis* (karakter yang menentang *protagonis*), dan *tritagonis* (karakter yang mendukung protagonis dan *antagonis*). Namun, dalam lakon tertentu terutama yang membutuhkan banyak tokoh, terdapat karakter yang disebut *utility* yang menurut Rikrik El Saptaria (2006:34) merupakan tokoh pelengkap untuk mendukung rangkaian cerita dan kesinambungan dramatik.

Masing-masing karakter memiliki perwatakan sendiri. Dalam naskah lakon, perwatakan masing-masing tokoh bisa dianalisis melalui kalimat dialog yang diucapkan dan serta keterlibatan dalam jalinan peristiwa dari awal sampai akhir. Perwatakan dibangun mulai dari penampakan fisik, lingkungan sosial, latar pendidikan, hubungan dengan karakter lain dalam cerita, sampai pada sisi kejiwaan.

Kaitan antara pemeran dengan teknik muncul, masing-masing karakter memiliki gaya tersendiri. Meskipun mereka muncul dari area panggung yang sama dan keluar dari panggung dengan arah yang sama, tapi perwujudan fisik berbeda. Gaya kemunculan seorang raja pasti berbeda dengan prajurit. Perbedaan harus nampak jelas oleh penonton, sebab perwujudan fisik karakter yang pertama kali dilihat penonton. Dengan demikian, teknik muncul sesuai dengan karakter secara fisik penting untuk diperhatikan. Di bawah adalah contoh adegan yang dapat digunakan untuk memahami pentingnya perwujudan fisik karakter dalam teknik muncul.

“Raja memanggil semua punggawa termasuk Patih dan Pangeran karena peristiwa penting sedang terjadi. Pangeran nampak datang bersama abdinya dan Patih datang disertai pengawal.”

Cuplikan keterangan adegan di atas, seandainya tokoh *protagonis* adalah Pangeran dan tokoh *antagonis* adalah Patih, maka teknik muncul pasti berbeda. Mengingat sang Raja memanggil karena adanya peristiwa penting, tentu saja peran Pangeran dan Patih sangat diperlukan. Karena itu, penampilan fisik keduanya niscaya berbeda. Pun demikian ketika kondisi dibalik di mana Patih adalah tokoh *protagonis* dan Pangeran adalah tokoh *antagonis*. Penampilan fisik mereka harus berbeda dan perbedaan ini harus bisa ditangkap penonton, tetapi diusahakan perbedaan gaya tersebut harus terlihat wajar.

Seandainya, contoh adegan di atas adalah adegan awal pada saat cerita dilangsungkan, perbedaan gaya fisik protagonis dan antagonis dapat dijadikan tuntunan untuk adegan berikutnya. Perseteruan antara Pangeran dan Patih sudah terlihat sejak kemunculan mereka pertama kali di panggung. Dengan demikian, perbedaan kemunculan mereka pada saat menjelang klimaks mencapai puncaknya. Misalnya, pada adegan menuju klimaks digambarkan sebagai berikut:

“Pasukan besar Pangeran berarak menuju medan pertempuran. Pasukan Patih yang lebih banyak jumlahnya juga berarak menuju medan petempuran.”

Jika Pangeran adalah tokoh *protagonis*, maka ia bisa digambarkan sebagai pemimpin barisan langsung dan berada di garda terdepan. Sementara itu, Patih sebagai tokoh *antagonis* selalu berada di antara pengawalnya demi mendapat perlindungan. Keadaan ini menggambarkan kelicikan tokoh *antagonis*. Konsep peran *protagonis* secara mendasar adalah peran yang membawa nilai-nilai kebaikan dan *antagonis* adalah sebaliknya. Dalam teater konvensional biasanya peran *protagonis* memenangkan pertarungan sehingga penggambaran kelicikan *antagonis* secara fisik seperti tersebut di atas adalah merupakan satu kewajaran. Ia licik dan takut karena dalam hati membenarkan nilai-nilai kebaikan tetapi secara fisik menentangnya. Oleh karena itu pantaslah ia menjadi pihak yang kalah. Bahkan, ketika cerita harus berakhir tragis dengan kekalahan tokoh *protagonis*, penonton akan memahami bahwa hal itu tejadi bukan karena kesalahan *protagonis* melainkan karena akal licik tokoh *antagonis*.

Kedudukan peran karakter dalam cerita dapat digambarkan melalui teknik muncul. Demikian pula dengan dimensi perwatakan karakter. Dalam dimensi sosial, teknik muncul dapat dengan jelas memberikan gambaran status kelas sosial tokoh peran. Antara tokoh elit dengan rakyat kebanyakan memiliki gaya atau cara yang berbeda dalam kemunculan di panggung. Dalam dimensi fisik, kemunculan tokoh yang sehat akan berbeda dengan tokoh difabel. Tokoh yang memiliki latar belakang pendidikan tinggi yang baik, akan berbeda cara munculnya dengan tokoh yang tak berpendidikan. Dalam hal watak, orang yang tegas dan galak berbeda cara jalan dan penampilan dengan orang yang suka damai. Semua hal tersebut dapat ditampilkan secara nyata melalui perwujudan laku fisik pemeran di atas pentas.

Latihan laku fisik terkait karakter dan teknik muncul akan memampukan pemeran memahami secara verbal watak karakter yang diperankan. Sehingga detil atau kejelasan karakter muncul. Hal ini akan menghindarkan pemeran dari penilaian umum mengenai karakter yang cenderung stereotip atau klise. Misalnya, karakter orang tua selalu digambarkan dengan membungkuk, batuk-batuk, dan jalannya memegang tongkat. Wanita kelas atas selalu berjalan gemulai dan memegang kipas. Orang miskin selalu nampak berduka di wajahnya dan selalu minder. Padahal itu, dalam kehidupan nyata belum tentu demikian yang terjadi. Orang tua, bahkan yang sudah berusia lanjut pun belum tentu senantiasa batuk-batuk dan menggunakan tongkat ketika berjalan. Wanita kelas atas tidak tentu memakai kipas kemana-mana dan orang miskin bisa saja ceria dalam hidupnya.

Munculnya karakter stereotip terjadi karena kurang pemahaman mengenai dimensi karakter peran, sehingga ketentuan cenderung pada aspek penampakan fisik berdasar pandangan umum. Oleh karena itu, dimensi karakter peran perlu mendapat perhatian dan diaplikasikan dalam latihan teknik muncul terkait karakter berdasar dimensi tokoh peran. Latihan dilakukan secara bertahap per dimensi dan dapat dilakukan berulang sampai menemukan kewajaran. Baru setelah semua dimensi dieksplorasi, kemuculan karakter secara utuh baik dari sisi peran karakter maupun dimensi perwatakan bisa dilakukan. Di bawah beberapa latihan teknik muncul terkait karakter tokoh peran.

a) Dimensi Fisik

1) Seorang pemeran muncul dengan gagah
2) Seorang pemeran muncul dengan genit
3) Seorang pemeran muncul dengan terseok-seok
4) Seorang pemeran muncul dengan langkah gontai
5) Seorang pemeran muncul dengan gagah, terjatuh, dan keluar dari panggung dengan kaki diseret
6) Seorang pemeran muncul dengan genit, terdiam, dan keluar panggung sambil lari terbirit-birit
7) Seorang pemeran muncul dengan terseok-seok, terjerembab, dan keluar dari panggung dengan merangkak
8) Seorang pemeran muncul dengan langkah gontai, kaget, dan keluar panggung dengan berjalan cepat

Latihan bisa dilakukan berulang-ulang dengan berbagai variasi dimensi fisik yang dikembangkan sendiri.

b) Dimensi Sosial

1) Seorang pemeran muncul dan keluar dengan gaya masyarakat kelas atas
2) Seorang pemeran muncul dan keluar dengan gaya artis
3) Seorang pemeran muncul dan keluar dengan gaya petani
4) Seorang pemeran muncul dan keluar dengan gaya pegawai kecamatan
5) Seorang pemeran muncul dan keluar dengan gaya seorang tentara

Latihan bisa dilakukan berulang-ulang dengan berbagai variasi dimensi sosial yang dikembangkan sendiri.

c) Dimensi Kejiwaan

1) Seorang pemeran muncul dengan angkuh
2) Seorang pemeran muncul dengan wajah marah
3) Seorang pemeran muncul dengan murah senyum
4) Seorang pemeran muncul dengan angkuh, terdiam, dan keluar dari panggung dengan wajah khawatir
5) Seorang pemeran muncul dengan wajah marah, terjatuh, keluar panggung dengan muka masam

6) Seorang pemeran muncul dengan murah senyum, kaget, dan keluar dari panggung dengan tertawa kecut

Latihan bisa dilakukan berulang-ulang dengan berbagai variasi dimensi kejiwaan yang dikembangkan sendiri.

d) Keutuhan Karakter

1) Seorang pemeran muncul dengan gagah menandakan ia dari kelas masyarakat mengah ke atas dan murah senyum
2) Seorang pemeran muncul dengan genit karena dia adalah artis tapi wajahnya menampakkan kemarahan
3) Seorang pemeran muncul dengan langkah tegap karena ia tentara tapi selalu tampak angkuh
4) Seorang pemeran muncul dengan langkah terseok-seok dan ia adalah seorang petani yang putus asa karena sawahnya gagal panen

Latihan bisa dilakukan berulang-ulang dengan berbagai variasi karakter yang dikembangkan sendiri.

e) Pengembangan

1) Latihan teknik muncul dalam berbagai macam dimensi karakter bisa dikembangkan dengan mempertemukan dua karakter yang berbeda di atas panggung dan keluar panggung dengan gayanya masing-masing seperti waktu pertama kali muncul atau keluar dengan gaya yang berbeda karena ada sesutu hal yang terjadi dalam pertemuan tersebut.
2) Latihan teknik muncul keutuhan karakter dapat dikembangkan dengan mempertemukan dua atau lebih karakter yang berbeda di atas panggung. Ada suatu hal yang terjadi dalam pertemuan tersebut dan kemudian masing-masing keluar dari panggung sebagai reaksi atas hal yang terjadi namun tetap dengan karakternya sendiri.

Beberapa konsep pertunjukan teater modern, mengharuskan pemeran terkadang tidak hanya beraksi sebagai tokoh dalam lakon yang dimainkan, tetapi juga sebagai properti atau set pertunjukan. Untuk mendukung artsitik pertunjukan, pemeran harus melakukan

adegan yang membutuhkannya untuk menjadi benda atau apa saja selain manusia. Dengan demikian, teknik muncul pemeran harus diatur sedemikian rupa dan tidak terkait lagi dengan karakter atau tokoh peran yang biasa. Misalnya dalam cuplikan naskah “Sandal Jepit” karya Herlina Syarifudin (2006) di bawah ini.

<u>PEMBUKA</u>

(TAMPAK PARA PENARI DENGAN HAND PROP SENDAL JEPIT DI TANGAN DAN KAKI BERGERAK, MEMBENTUK KOREOGRAFI GERAK YANG HARMONIS, DIIRINGI ALUNAN MUSIK GAMELAN - ATAU ALAT MUSIK TRADISIONAL LAIN MENYESUAIKAN DAERAH MASING-MASING, DIPADU ALAT MUSIK MODERN; PIANO, GITAR DAN DRUM. PADA MENIT TERTENTU PARA PENARI BERGULINGAN LALU MEMBENTUK FORMASI PROPERTY PANGGUNG; ADA YANG MENJADI MEJA, KURSI, RAK SENDAL/SEPATU, DAN GANTUNGAN BAJU – FREEZE, LAMPU BLACK OUT; PROP RAK SEPATU DIISI DENGAN SEPATU DAN SENDAL, MEJA DITARUH PESAWAT TELPON – LAMPU FADE IN)

<u>ADEGAN 1</u>

<u>(PAGI, RUANG TENGAH RUMAH JOKO)</u>

(DARI BALIK WING TIBA-TIBA BEBERAPA SENDAL DAN SEPATU DILEMPAR TAK BERATURAN KE DALAM PANGGUNG, DIIRINGI FADE IN OMELAN JOKO)

JOKO : Ugh, ditaruh dimana sih sepatuku. *(JOKO MENUJU RAK SEPATU)* Walah, kenapa cuma satu. *(HP JOKO BERBUNYI)* Aduh, nenek trembel pasti mau berkicau lagi nih. Males ah. *(HP DIBIARKAN TERUS BERBUNYI, SELANG BEBERAPA DETIK KEMUDIAN, TELPON RUMAH BERDERING)* Ugh, gigih juga dia. Tak ada akar, rotanpun jadi. Bodo ah. *(TERIAK)* Maakkk ! Joko berangkat dulu. *(JOKO MENGAMBIL SENDAL JEPIT SEADANYA, LANTAS PERGI)*

EMAK : Hati-hati, Nak. Itu angkat dulu sebentar telponnya. Emak lagi menggoreng tempe, nanti gosong. *(TIDAK ADA SAHUTAN, TELPON RUMAH TETAP BERDERING.)*

’MASKOT’ : Aduh, ini apaan sih. Pagi-pagi sudah berisik. Diam kamu telpon! Kalau tidak, aku banting nanti.

(TELPON LALU BERHENTI BERDERING)

’MASKOT’ : Nah, gitu. Kan tenang.

(LAMPU BERUBAH, DIIRINGI PROPERTY MAN BERGULINGAN BERUBAH MENJADI POHON DAN KURSI TAMAN, LAMPU GENERAL SUASANA TAMAN PAGI HARI)...........

Pada keterangan laku aksi dalam naskah di atas (yang ditulis dengan huruf kapital) menjelaskan bahwa para pemeran muncul ke panggung dengan menari dan kemudian mengubah diri ke bentuk-bentuk properti panggung seperti meja, kursi, rak sandal/sepatu, dan gantungan baju. Dalam keterangan laku lain pemeran mengubah diri menjadi pohon, kursi taman, dan lampu general.Untuk mewujudkan konsep artistik naskah ini ke atas panggung pemeran perlu melakukan latihan teknik muncul khusus sehingga kemunculan di atas panggung nampak indah dan tidak kelihatan disengaja hanya untuk membentuk properti panggung tertentu.

Cuplikan naskah di atas hanya salah satu dari contoh naskah teater modern yang menghendaki para pemerannya untuk tidak hanya menjadi tokoh manusia namun juga benda. Masih banyak naskah lain yang mengeksplorasi kemampuan fisik dan kejiwaan pemeran untuk memainkan karakter tertentu - selain manusia dalam pengertian umum - sehingga membutuhkan latihan teknik muncul yang khusus.

4. Teknik Muncul Terkait Emosi

Emosi adalah bagian pokok dari sisi kejiwaan karakter dimaknai sebagai luapan perasaan yg berkembang dan surut dalam waktu singkat. Luapan perasan bisa menimpa karakter dalam dimensi peran apapun. Namun gaya atau bentuk luapan peraan pastil berbeda-beda. Misalnya kemarahan seorang pimpinan terhadap anak buah pasti berbeda dibandingkan dengan kemarahan anak buah terhadap pimpinan. Ekspresinya, kalimat dialog yang digunakan gestur atau gerak-gerik tubuh pasti berbeda. Demikian pula terjadi perbedaan ekspresi kemarahan tokoh *protagonis, antagonis*, dan *tritagonis*. Luapan perasaan yang sesaat ini mendukung dinamikacerita lakon, sehingga tokoh-tokoh tidak terkesan datar. Dengan adanya emosi, karakter menjadi nampak lebih hidup.

Terry Schreiber menjelaskan 5 (lima) emosidasar yang wajib dipahami pemeran yaitu; marah, sedih, takut, cinta, dan senang (Screiber, 2005: 89). Setiap jenis emosi memliki ekspresi tersendiri dan dapat dilatih untuk diperankan dalam karakter tokoh lakon yang dimainkan. Artinya, latihan membangkitkan emosi tidak harus terkait langsung atau didasarkan pada naskah, lakon tertentu tetapi bisa dari adegan khusus yang sengaja diciptakan untuk melatihkan emosi. Kemunculan dan pembangkitan emosi dilatihkan secara pelan-pelan namun tetap berpatok pada emosi dasar yang ingin dicapai. Emosi marah, bisa dibangkitkan dari kebencian, kesinisan, atau kecemburuan. Karena sifatnya sesaat kebangkitan dan penurunan emosi harus jelas alasannya.

Alasan atau latar belakang timbulnya emosi adalah aksi dalam sebuah peristiwa tertentu. Lange dan James seperti dikutip oleh Sitorus (2002: 221) mengatakan bahwa emosi timbul dari mengenal kondisi tubuh yang merupakan respon kita terhadap situasi. Artinya setiap orang memiliki luapan perasaan tertentu sebagai akibat dari aksi tertentu. Misalnya, seorang sedang berjalan sendiri kemudian melompat menghindari kendaraan yang akan menabrak itu bukan takut melainkan secara otomatis bereaksi menghindar dari bahaya. Reaksi ini adalah reaksi motorik yang sudah melewati proses pemikiran konseptual. Lalu, dengan jantung yang berdebar, napas terengah, orang ini mulai mengenali kondisi dirinya dan menyebutnya sebagai perasaan “takut”. Oleh karena itu, menjadi jelas bahwa luapan perasaan atau emosi terkait dengan gerak fisikal. Orang yang sedang bergembira tidak mungkin secara fisik menutup mulut rapat-rapat atau mengernyitkan dahi. Demikian pula orang yang sedang bersedih tidak mungkin gerak bibirnya melebar.

Pemahaman aksi dan reaksi motorik dalam kaitan dengan emosi sangat penting. Oleh karena itu, sebelum mengekspresikan emosi tertentu dengan kata-kata, ciri fisik terkait emosi harus dibentuk terlebih dahulu. Artinya, penonton bisa memahami emosi pemeran hanya melalui gerak tubuh dan mimiknya. Gerak tubuh dan mimik perlu diobservasi secara detil sehingga emosi yang dimunculkan jelas terpahami.

Latihan tahap pertama teknik muncul terkait emosi marah, sedih, gembira, takut, dan cinta bisa dilakukan dengan gerak dan mimik. Untuk mengekspresikan sebuah emosi perlu diberi alasan logis mengapa emosi tersebut muncul. Beberapa latihan teknik muncul terkait emosi dilakukan hanya dengan gerak tubuh dan mimik, sebagai berikut :

a) Pemeran muncul ke panggung dengan ekspresi marah pada dirinya sendiri sebagai akibat dari keterlambatan waktu sehingga tidak bisa mengikuti ujian

b) Pemeran muncul ke panggung dengan ekspresi sedih sebagai akibat dari jatuh sakitnya seorang teman dekat

c) Seorang pemeran muncul ke panggung dengan ekspresi gembira sebagai akibat dari keinginannya untuk memiliki sepeda terpenuhi

d) Pemeran muncul ke panggung dengan ekspresi penuh cinta kasih sebagai akibat dari rasa sayangnya terhadap sepeda yang telah menemaninya bekerja sejak lama

e) Pemeran muncul ke panggung dengan ekspresi takut sebagai akibat dari marahnya ibu kepadanya karena telah berbuat kesalahan

Latihan bisa dilakukan berulang-ulang dengan berbagai macam variasi latar belakang timbulnya emosi yang akan diekspresikan pemeran. Sebagai pengembangan bisa ditambahkan cara pemeran keluar dari panggung dengan emosi yang berbeda seperti di bawah ini.

a) Pemeran muncul ke panggung dengan perasaan marah karena dirinya ditinggal oleh temannya pergi ke kota. Sesampainya di tengah panggung ia terdiam dan berpikir bahwa marah tidak ada gunanya. Akhirnya ia bersemangat dan gembira untuk menuju ke kota seorang diri lalu berjalan menuju terminal angkutan umum

b) Pemeran muncul ke panggung dengan perasaan sedih karena semua teman memiliki*handphone* sementara ia tidak. Sesampai di tengah panggung rasa cinta kasihnya muncul demi melihat anak kucing terlantar di pinggir jalan. Ia mengambil dan menggendong anak kucing tersebut dan membawanya pulang

c) Pemeran muncul ke panggung dengan perasaan gembira karena memiliki banyak perhiasan. Di tengah panggung rasa takutnya mulai muncul dan was-was jika ada orang yang mencuri atau merampok dirinya. Dengan penuh ketakutan ia membawa pergi semua perhiasannnya dan menyimpannya di suatu tempat

d) Pemeran muncul ke panggung dengan peraasaan takut karena senantiasa disalahkan atas perbuatannya oleh atasan. Di tengah panggung ia merasa bahwa dirinya selama ini tidak bersalah, ia merasa bahwa atasannya selalu menyalahkan karena sebetulnya tidak mau memberikan gajinya secara penuh. Perlahan rasa amarahnya timbul dan pada akhirnya ia pergi menghadap atasannya

e) Pemeran muncul ke panggung dengan perasaan penuh cinta kasih karena kucing yang dulu ia temukan di jalan sekarang sudah nampak besar dan gemuk. Di tengah panggung kucingnya lari dan ia takut lalu mengejarnya karena khawatir kucingnya tertabrak mobil

Latihan bisa dilakukan berulang-ulang dengan variasi kombinasi emosi yang berbeda dalam teknik muncul dan cara keluar dari panggung. Semua latihan di atas dilakukan tanpa properti. Hanya tubuh, gerak tubuh, dan bunyi interjeksi yang digunakan untuk menuangkan emosi.Latihan ini baik dilakukanuntuk membiasakan gerak tubuh mengadaptasi emosi atau perasaan yang ada sehingga ekspresi tubuh pemeran mampu memaknai ekspresi perasaan.

Apabila tubuh dan mimik sudah terbiasa dan terasa enak mengekspresikan emosi, tambahan kata-kata atau kalimat dialog sebagai bagian dari ekspresi menjadi semakin mudah dilakukan. Latihan kalimat dialog terkait emosi sering indah terucap tapi kurang enak ditonton. Biasa terjadi pemeran melakukan gerak yang sama dengan emosi yang sama, misalnya setiap marah pasti berteriak.Untuk menghindari hal tersebut, identifikasi dengan detail latar belakang cerita sebelum timbul emosi. Kata atau kalimat dialog yang diucapkan oleh pemeran merupakan akibat dari kejadian atau peristiwa sebelumnya. Meskipun latar belakang tidak tersebutkan namun pemeran harus membangun secara imajiner berdasar kalimat dialog yang diucapkan. Misalnya, dalam contoh adegan di bawah.

Andriyan muncul dengan perasaan marah, dadanya terasa sesak.

Andriyan : (*menghela napas*) Tunggu saja pembalasanku Anto!

Dengan langkah tegap dan mengepalkan tangan Andriyan pergi.

Berdasarkan kalimat dialog dan keterangan laku aksi di atas, dapat dijelaskan bahwa ada masalah antara Andriyan dan Anto. Karena masalah itu, Andriyan marah dan ingin menuntut balas kepada Anto. Cuplikan adegan di atas memang tidak menyebutkan perkara yang terjadi antara Andriyan dan Anto. Namun, dalam latihan teknik muncul terkait emosi pemeran harus membangun latar belakang permasalahan secara imajiner, sehingga ketika muncul dan mengucapkan kalimat dialog, ekspresinya terlihat wajar. Misalnya, bisa saja pemeran

membangun latar belakang masalah bahwa Anto telah menipu Andriyan dalam perkara dagang dan Andriyan baru saja menyadari hal tersebut.

Membangun latar cerita imajiner seperti di atas akan memberikan alasan bagi pemeran beraksi terkait emosi. Namun, cerita harus logis dan memiliki hubungan sebab akibat dengan aksi yang dilakukan. Yang perlu diingat, bahwa emosi timbul dari aksi dan bukan seabaliknya. Di bawah dicontohkan beberapa cuplikan adegan latihan teknik muncul terkait emosi dengan menggunakan kata atau kalimat dialog. Dalam melakukan latihan gerak-gerik atau ciri tubuh dan mimik terkait emosi (seperti telah dilatihkan sebelumnya) menjadi bagian integral sehingga ekspresi yang ditampilkan utuh.

a) Pemeran muncul dan menyeberang panggung dengan perasaan marah sambil berbicara sendiri. Di bawah ini beberapa contoh kalimat dialog untuk dipraktikkan.

"Sutaa! Kalau kau memang berani kau seharusnya tidak lari. Sekarang tidak ada waktu bagimu untuk sembunyi. Aku datang Suta!!"

"Dimana dia, dimana dia! Benar-benar keterlaluan!"

"Aku yang berusaha dan aku juga yang celaka! Ini pasti ada sebab musababnya, hmm, sungguh tidak adil!"

b) Pemeran muncul dan menyeberang panggung dengan perasaan sedih sambil berbicara sendiri. Di bawah ini beberapa contoh kalimat dialog untuk dipraktikkan.

"Kalau memang harus seperti ini, aku harus siap menghadapi.... meski untuk itu aku harus sendiri."

"Semoga tidak terjadi apa-apa padanya ya Tuhan. Aku tidak bisa melihat dia seperti itu."

c) Pemeran muncul dan menyeberang panggung dengan perasaan penuh cinta sambil berbicara sendiri. Di bawah ini beberapa contoh kalimat dialog untuk dipraktikkan.

"Yaa, sebentar lagi semua itu pasti akan terjadi. Dan... aku akan.. akan.. ahhh tidak bisa lagi rasanya menunggu."

"Benarkah ini? Benarkah apa yang tertulis ini. Ohh... sepertinya aku berada di alam mimpi."

d) Pemeran muncul dan menyeberang panggung dengan perasaan takut sambil berbicara sendiri. Di bawah ini beberapa contoh kalimat dialog untuk dipraktikkan.

"Kalau aku pergi pasti ayah marah, tapi kalau tidak aku juga tidak berani pulang. Aduhh.. bagaimana ya?"

"Astaga!! Hh.. hh.. hh.. aku pikir apa tadi ternyata kucing lewat. Hmm... semoga tidak ada apa-apa..."

e) Pemeran muncul dan menyeberang panggung dengan perasaan gembira sambil berbicara sendiri. Di bawah ini beberapa contoh kalimat dialog untuk dipraktikkan.

"Sudah aku duga sebelumnya bahwa pada akhirnya aku akan menang. Ha ha ha, yaaa akulah pemenangnya."

"Aku harus cepat menemui Bima dan bilang bahwa akhirnya ia bisa ikut dalam tim dan bermain bersama."

Latihan di atas bisa dikembangkan dengan berbagai macam variasi dialog dan ditambahkan dengan cara keluar yang berbeda emosinya.

a) Pemeran muncul dengan perasaan marah dan berkata:

"Sudah aku katakan bahwa ini tidak akan berhasil! Hah! Akhirnya gagal semua usahaku!!"

Sesaat ia terdiam, kemudian nampak gembira dan bersemangat.

“Aha, aku mendapat gagasan akhirnya. Ya, benar aku harus melihatnya dari sisi lain dan di situlah keuntungannya, ha ha.”

Dia berjalan keluar dari panggung dengan penuh sukacita

b) Pemeran muncul dengan perasaan sedih dan berkata:

“Ohh.. semua sudah terlambat. Apa yang telah aku perjuangkan selama ini sia-sia saja.”

Sesaat dia terdiam, kemudian mulai muncul rasa amarah dalam dirinya.

“Tapi semua ini bukan karena aku penyebabnya. Sudah aku katakan berkali-kali kalau strategi itu kacau tapi Ardi tetap saja tak percaya, dasar pengacau! Hmm kau harus bertanggung jawab atas apa yang terjadi Ardi.. ya kau yang harus bertanggung jawab. Aku akan menuntutnya!”

Dengan geram ia berjalan keluar dari panggung.

c) Pemeran muncul dengan perasaan penuh cinta dan berkata:

“Ya, aku telah siap menemuinya dan kemudian... akau akan mengatakan bahwa, ahh... aku benar-benar tidak sabar ingin bertemu dengannya.”

Sesaat kemudian ia terdiam, merenung dan wajahnya cemberut. Kesedihan mulai meyelimutinya.

“Tapi, apakah ia juga mau bertemu denganku. Jangan-jangan, oh, jangan-jangan... ia tidak bisa memenuhi janjinya karena aku tidak cukup pantas.”

Ia berlalu dengan wajah tertunduk.

d) Pemeran muncul dengan perasaan takut dan berkata:

“Selalu saja, ada yang tidak beres dengan tengkukku ketika lewat daerah ini. Hmm, lanjut tidak ya... lanjut tidak ya.. hmm...”

Sesaat kemudian ia terdiam antara maju dan mundur.

“Tapi kalau aku kembali pulang, kapan lagi aku bisa menemuinya. Hmm, tidak ada kata tidak sekali jalan pantang menoleh ke belakang. Ha ha ha... Juminiii!! Aku datang padamu, ha ha ha... la la la la la”

Ia berjalan gagah, langkah cepat sambil bernyanyi gembira.

e) Pemeran muncul dengan perasaan gembira dan berkata:

“Ya, akhirnya aku berhasil mendapatkannya. Ha ha ha.. baju ini benar-benar cocok buatku, ha ha na na na na....”

Ia terus menyanyi senang sambil memantas diri dan mengamat-amati keelokan bajunya. Tapi kemudian...

“Apa?! Kok berlubang? Heh! Dasar penjual curang. Ia memberiku baju berlubang. Akan kulabarak dia!”

Bergegas pergi sambil marah.

Latihan bisa dilanjutkan dengan dua pemeran dengan emosi yang berbeda tapi tidak bertentangan, emosi berbeda tapi bertentangan, dan emosi yang sama namun intensitas berbeda.

Latihan teknik muncul tekait emosi bisa dikembangkan dengan mengkombinasikan berbagai macam emosi yang harus diekspresikan pemeran dengan teknik muncul dan cara keluar. Latihan juga bisa berdasarkan teks atau improvisasi. Titik fokus latihan adalah perbedaan

teknik muncul dan cara keluar terkait emosi tokoh peran, bukan pada sisi emosi. Perlu diperhatikan pula area panggung tempat pemeran muncul dan keluar. Semakin banyak variasi latihan akan semakin memperkaya teknik muncul terkait emosi sehingga pemeran mudah dalam memahami dan membiasakan diri dengan berbagai macam teknik muncul dan emosi.

5. Teknik Muncul Terkait Situasi

Situasi atau suasana peristiwa dalam lakon disebut sebagai *mood* yang merupakan elemen pembentuk tekstur lakon. Menurut Kernodle dalamDewojati (2010:1982) *mood* tercipta dalam drama dengan melibatkan banyak unsur seperti dialog, *spectacle* atau aspek visual lakon, dan irama permainan.Situasi lakon ini dapat dirasakan oleh penonton ketika semua unsur pendukung situasi yang ada di dalamnya terlibat.

Garis besar situasi bisa digambarkan melalui struktur dramatik lakon. Gustav Freytag mengembangkan struktur lakon ke dalam bentuk piramida dengan tahapan eksposisi, komplikasi, klimaks, penurunan, dan penyelesaian. Eksposisi adalah tahap pengenalan karakter dan masalah yang akan digulirkan. Komplikasi adalah tahap munculnya konflik. Klimaks adalah tahap puncak dari konflik. Penurunan adalah tahap penurunan emosi lakon dan jalan keluar penyelasaian masalah mulai ditemukan. Penyelesaian adalah akhir dari semua konflik yang terjadi (Santosa, 2008:77). Dari sudut pandang struktur dramatik, tingkat ketegangan peristiwa masing-masing tahap sudah bisa dibayangkan meskipun belum detil.

Kaitan diantara teknik muncul dengan situasi, pada tahap ini dapat memberikan gambaran cara masuk dan keluar pemeran dalam adegan sesuai fase. Misalnya pemeran *protagonis*, akan berbeda gayanya ketika muncul pada tahap perkenalan dan pada saat klimaks, demikian pula karakter-karakter lain. Meskipun sifat kejiwaan mereka sama namun dalam situasi berbeda gaya muncul dan cara keluar bisa berbeda pula. Teknik muncul terkait situasi dalam konteks struktur dramatik lebih mudah dan efisien dilatihkan dalam cuplikan adegan teater konvensional yang terdiri dari beberapa babak atau adegan yang banyak memberikan ruang kemunculan bagi karakter di dalamnya.

Contoh : Fragmen *Oedipus dan Jocasta* yang diambil dari cerita *Raja Oedipus* karya Sophokles terjemahan Menelaos dan Yannis Stephanie dan diadaptasi oleh Silvia Purba dapat digunakan sebagai

latihan teknik muncul terkait situasi. Perhatikan keterangan muncul dan keluar karekter lakon terkait situasi yang ada di dalamnya.

SEBUAH TEMPAT PEMUJAAN DAN PERSEMBAHAN KEPADA DEWA. TAMPAK SEORANG PENGGEMBALA SEDANG MENYEMBAH DEWA ITU.

PENGGEMBALA:

Bencana di Thebes sungguh dahsyat. Aku tidak mengira apa yang telah aku lakukan berpuluh tahun yang lalu mengakibatkan bencana yang sungguh tidak terbayangkan. Aku melihat hasil bumi hancur, ternak-ternak yang kugembalakan pun mati oleh penyakit begitu juga dengan bayi-bayi di dalam kandungan ibunya. Aku merasa bersalah atas peristiwa ini, tak dapat kutanggung penyesalan di hatiku. Lihatlah sang Raja Thebes bingung, dikirimkanlah Creon untuk menanyakan hal ini kepada dewa. Apa gerangan penyebab bencana yang sungguh dahsyat ini? Ada kabar bahwa bencana terjadi karena pembunuh Raja Laius penguasa Thebes sebelum Oedipus belum mendapatkan balasannya atas tindakannya. Raja semakin bingung dan rakyat ikut bingung akhirnya ada keputusan untuk memanggil sang peramal yang sungguh hebat yaitu Theresias. Theresias seorang ahli nujum dan mengetahui segala hal yang terjadi di Thebes datang untuk menghadap Raja Oedipus. Lihat! Dia datang! Apakah yang diketahui tentang bencana ini? Aku tahu karena aku penyebab semua ini juga. Aku tidak akan mengatakannya kepadamu karena saat ini bukan hakku untuk berbicara.

SETELAH PENGGEMBALA ITU PERGI MENYAMPAIKAN APA YANG DIA INGIN KATAKAN, PERGILAH DIA DENGAN CEPAT MENINGGALKAN TEMPAT ITU. THERESIAS MASUK KE DALAM TEMPAT PEMUJAAN DEWA.

THERESIAS :

Apa yang dia ingin ketahui Raja yang tidak tahu apa-apa dan raja yang seolah-olah tahu akan segalanya. Mungkin telah tiba waktunya kebenaran diungkap, rahasia tersingkap. Tapi aku sebenarnya menolak untuk mengungkapkan kebenaran itu karena bencana dan

kesedihan akan menyelubungi negeri ini lebih dalam. Aku telah menolak keinginan Oedipus dan seperti yang kusangka dia marah dan menuduhku seorang makhluk yang menyedihkan, berhati batu dan keras kepala. Tidak cukup dengan penghinaan itu saja dia mengejek kebutaanku. Kebutaan yang membuatku dapat melihat segala yang tersembunyi dan mengetahui kebenaran, sungguh itu sebuah penghinaan yang menyakitkan yang membuatku geram dan mengatakan kebenaran yang terlarang itu. Ya akhirnya kukatakan siapa pembunuh Raja Laius dan pembawa bencana negeri Thebes, kukatakan dengan tegas bahwa pembunuh itu adalah tidak lain dari Raja Oedipus sendiri. Dia tidak percaya malah semakin marah dan menuduhku bersekongkol dengan Creon saudara tirinya untuk menjatuhkan dia dari kekuasaan negeri Thebes. Dia menuduhku di depan semua rakyat Thebes, suatu penghinaan besar terhadapku. Hal ini tidak dapat kumaafkan akhirnya mulutku tidak dapat kuhentikan untuk mengatakan aib yang telah dia lakukan dan tidak pernah dia sadari. Kukatakan padanya bahwa dia telah mempunyai anak dari wanita yang seharusnya tidak dia nikahi dan keduanya adalah aib besar. Karena istrinya adalah ibunya sendiri dan anaknya adalah seharusnya adiknya sendiri. Aku ungkapkan itu beserta kutukan yang tidak akan dapat dia hindari, dia bisa melihat, berkuasa dan kaya tetapi semuanya itu akan berubah dengan kebutaan, melarat dan lemah, dan dia akan melata di negeri-negeri asing. Akhirnya apa yang seharusnya terjadi memang harus terjadi dengan melakukan ini semua tidak ada lagi yang aku sembunyikan.

THERESIAS SEGERA MENINGGALKAN TEMPAT ITU. TIDAK LAMA KEMUDIAN OEDIPUS DATANG DENGAN PERASAAN KESAL.

OEDIPUS:

Bangsat! Aku tidak percaya kepada peramal buta itu, aku tidak percaya. Semua ini pasti akal bulus Creon untuk menjatuhkan aku. Aku harus tahu apa yang mereka rencanakan. Mereka tidak bisa dengan mudah mengusirku begitu saja, mereka pikir siapa aku ini, seorang yang lemah dan mudah untuk dibohongi dengan hal-hal yang sampah eperti itu?! Mereka akan mendapatkan balasannya.

CREON DATANG DENGAN MUKA PENUH KEMARAHAN.

CREON:

Oedipus, kau menuduhku berkhianat dan bersekongkol dengan Theresias untuk memberikan ramalan palsu. Dan kau menuduhku tanpa membiarkan aku berbicara.

OEDIPUS:

Apa? Mendengarkan bahwa kau bukan penjahat?

CREON:

Aku memang bukan penjahat.

OEDIPUS:

Aku punya bukti-buktinya.

CREON:

Jelaskan kepadaku.

OEDIPUS:

Kau yang mendesakku untuk memanggil peramal itu. Saat dia di sini dia menuduhku membunuh Laius, tuduhan yang telah kalian sepakati bersama.

CREON:

Kalau itu yang dia katakana, aku hanya mendengar darimu. Lagipula untuk apa aku berbuat demikian. Itu tidak benar, dan gila bila aku tidak setia. Pikirkanlah. Mana yang harus dipilih memerintah dalam ketakutan ataukah menikmati tidur nyenyak sambil tetap memiliki kekuasaan dan hak-hak istimewa seorang penguasa? Aku akan selalu memilih yang kedua. Mengapa harus aku sia-siakan hidup semacam itu demi sesuatu yang lebih tinggi namun menjadi jahat dalam meraihnya? Kalau tidak percaya tanyalah pada Orakel. Kalau kau mendengar aku berkomplot melawanmu, bunuhlah aku. Tidak adil kau menuduh tanpa bukti yang teruji. Kesedihan akan menimpa orang yang mendorong ke samping sahabat-sahabatnya yang setia.

Oedipus:

aku tidak percaya ucapanmu. Hatimu busuk sampai ke jantungmu.

CREON:

Kau menuduhku dengan tidak benar dan kau tak akan bisa membunuhku sampai kau membuktikan kebenaran tuduhanmu.

OEDIPUS:

Kau berani mendikte apa yang harus kulakukan? Kau yang melakukan pengkhianatan maka kau harus patuh.

JOCASTA:

Wahai! Mengapa kalian bertengkar saat bencana menimpa negeri ini? Tenangkanlah amarah kalian berdua. Pergilah Creon sebelum amarahmu semakin meluap.

CREON:

Saudariku, Suamimu menghendaki kematianku!

OEDIPUS:

Sebab ia tertangkap basah berkomplot menjatuhkan aku dari singgasana.

CREON:

Demi Zeus! Biar aku dikutuk kalau aku pernah berpikir melakukanitu!

JOCASTA:

Hormati sumpahnya itu, Oedipus, sebab itu bukan sumpah yang ringan. Pikirkanlah lagi perintahmu.

OEDIPUS:

Baiklah, aku menghormati keinginanmu. AKu tak akan menghukum orang ini, meskipun resikonya nyawaku atau pembuangan diriku yang memalukan. Tapi aku akan tetap membencinya, bahkan dari alam kubur sekalipun.

CREON:

Kulihat kau menyerah dengan terpaksa. Namun bila kemarahanmu telah hilang kau akan sangat menyesali kata-katamu, sebab kau bukanlah orang jahat. Orang sepertimu menimpakan hukuman kepada diri sendiri.

OEDIPUS:

Diamlah! Tinggalkan aku sekarang, sebab aku tak tahan melihatmu.

CREON:

Aku akan pergi. Kau telah memperlakukan aku secara tak adil, tetapi aku tahu perasaan orang-orang lain terhadapku.

CREON LALU BERBALIK DAN PERGI, MENDIDIH OLEH MARAH.

JOCASTA:

Tuanku, apa sebab kemarahan dahsyat ini?

OEDIPUS:

Karena ia memfitnahku dan berkomplot untuk menja-tuhkanku. Katanya akulah yang telah membunuh Laius.

JOCASTA:

Saudaraku sendiri yang mengatakan itu?

OEDIPUS:

Ia memanggil peramal sok pintar itu untuk mengata-kannya.

JOCASTA:

Peramal apa? Semua itu omong kosong. Raja Laius pernah diramal akan mati di tangan putranya tetapi kenyataannya ia mati oleh para penyamun. Sedangkan putranya, sebelum berusia tiga hari, dia ikat kakinya dan dia serahkan kepada seorang abdinya untuk dibuang di lereng gunung. Itulah sebabnya kau tidak perlu mempercayai peramal dan ramalan, sebab yang tidak diinginkan para dewa untuk tersembunyi akan muncul ke permukaan suatu ketika.

OEDIPUS:

Kata-katamu hampir mententramkan hatiku, tetapi adakah kemungkinn Laius tidak mati oleh penyamun dan anak itu masih hidup?

JOCASTA:

Tidak mungkin. Orang yang selamat dari peristiwa itu mengatakan demikian, ia tidak mungkin berdusta. Sedang anak itu, dia pasti sudah dimakan binatang, kalaupun hidup dia pasti cacat karena pergelangan kakinya ditusuk besi.

OEDIPUS:

Benarkah demikian, pergelangan kaki anak itu ditusuk besi?

JOCASTA:

Ada apa tuanku? Mukamu pucat pasi.

OEDIPUS:

Jangan bertanya, kumohon. Ceritakan tentang Laius. Bera usianya dan seperti apa wajahnya?

JOCASTA:

Dia tinggi, ranbutnya mulai kelabu, dan wajahnya bukan tyak mirip denganmu.

OEDIPUS:

Oh Dewa! Aku takut seluruh kutukan yang baru saja kuucapkan akanmenimpaku. Aku khawatir orang buta itu memang peramal. Dan katakana orang yang menjadi saksi itu di mana dia sekarang?

JOCASTA:

Ia memohon agar dikirim menjadi penggembala, jauh dari bata kota, dan aku mengabulkan permohonannya, karena ia eorang pelayan setia.

OEDIPUS:

Suruh pengawal mencaridan membawa ia ke sini. Suruh juga bawa penggembala yang membuang anak itu di gunung.

JOCASTA:

Baik, tuanku. Tapia pa yang kau inginkan dari orang-orang ini.

OEDIPUS:

Apa yang kuinginkan dari mereka? Kebenaran Jocasta, kebenaran. Tahukah kau mengapa aku sampai ke Thebes ini? Aku pergi ke Apolo mengatakan aku menanggung beban kutukan berat, ditakdirkan membunuh ayahku, mengawini ibuku dan mempunyai anak yang tak akan ditengok orang. Dalam pelarianku, aku sampai di tempat Laius katamu terbunuh. Dipersimpangan jalan yang terkutuk itu, aku berjumpa dengan seorang bentara, dan di belakangnya sebuah kereta roda empat yang indah. Di dalam kereta duduk orang tepat seperti yang kau gambarkan tadi. Ketika aku mendekat, sais kereta dan orang di dalam kereta itu dengan pongah menyuruhku minggir sambil menyumpahiku. Karena tersinggung, aku terus berjalan tanpa menepi. Jalan itu sempit, dan ketika mereka mendekat, orang tua itu mengangkat tangannya dan melecut wajahku denan cambuknya yang berat. Untuk membela diri aku memukulnya sekuat tenaga dengan tongkatku. Ia jatuh terjengkang dan mati di atas bebatuan. Yang lain-lain mengeroyokku, dan aku mengalahkan mereka juga. Kini, bila orang yang kubunuh itu adalah Laius, aku…

JOCASTA:

Kau pembunuh, Oedipus! Kau bunuh Laius? Suamiku, Raja Thebes?

OEDIPUS:

Hal itu mungkin saja. Aku tak tahu lagi Jocasta, apa yang harus aku lakukan?

JOCASTA:

Terkutuklah engkau bila memang benar kau pembunuh Laius.

OEDIPUS:

Jocasta ampuni aku. Aku tidak tahu bencana apa lagi yang akan menimpa aku.

JOCASTA:

Setidaknya ramalan tentang membunuh ayahmu tidak benar, kalau kau membunuh suamiku. Tentang mengawini ibumu aku harap itu juga tidak benar, kalau benar kau akan menjadi orang paling sengsara di dunia ini.

OEDIPUS:

Aku takut akan kebenaran yang mulai terlihat ini. Aku merasakan jantungku berdebar.

JOCASTA:

Tidak heran jantungmu berdebar, bila benar kau membunuh Laius rakyat akan marah dan Thebes akan menghukummu. Mengapa kau lakukan ini terhadapku? Adakah kesalahanku atau suamiku, Laius kepadamu?

OEDIPUS:

Aku tidak tahu. Kita tunggu saja kebenaran dari mulut penggembala itu.

JOCASTA:

Lihat, dia sudah datang. Kita akan mengetahui apa yang sebenarnya terjadi.

OEDIPUS:

Itukah orangnya, sepertinya aku mengenalnya.

JOCASTA:

Wahai pelayan Laius yang setia, kau kami panggil untuk mengetahui kebenaran.

PELAYAN:

Kebenaran apakah gerangan, Ratu? Hamba adalah seorang penggembala yang tidak tahu apa-apa.

OEDIPUS:

Kau adalah orang yang mengetahui tentang Laius yang dibuang untuk menyelamatkan Thebes dari takdir kejam. Sekarang katakana apakah anak itu benar-benar sudah mati?

PELAYAN:

Mengapa engkau menanyakan akan hal ini, Yang Mulia. Lebih baik aku mati saja.

OEDIPUS:

Kau akan mati sekarang orang tua, kalau kau menyembunyikan kebenaran dariku.

PELAYAN:

Semoga para dewa mengsihaniku sekarang, sebab saat kebenaran mengerikan itu telah datang, dan aku harus bicara.

OEDIPUS:

Sudah datang kepadaku juga, dan aku harus mendengarmu bicara.

PELAYAN:

Anak itu masih hidup Yang Mulia, aku memberikannya kepada seorang dari Korintus, penggembala Raja Polibus. Aku melakukan itu sebab aku tak sampai hati Yang Mulia. Anak itu selamat tetapi hanya untuk membawa bencana lebih besar. Sebab bayi itu adalah Yang Mulia sendiri danketahuilah dari semua orang yang pernah dilahirkan, kaulah yang paling malang.

JOCASTA:

Jadi benar kaulah anak itu. Oh Dewa ampunilah aku, aku mengawini anakku sendiri dan mempunyai anak darinya.

OEDIPUS:

Sungguh-sungguhkah ini? Sekarang semuanya seterang cahaya, Cahaya, kataku? Semoga aku tak akan melihat cahaya siang lagi setelah terbukti aku dilahirkan oleh orang tua larangan, tidur dengan pasangan larangan dan membunuh orang larangan pula.

JOCASTA:

Mengapa kau menikahiku hanya untuk membawa rasa malu dalam keluarga dan negeri ini? Mengapa kau dilahirkan dari kandungan ini? Mengapa kau tidak mati saja saat itu? Kau seharusnya menjadi anak yang tidak pernah ada keberadaannya.

OEDIPUS:

Jocasta, kata-katamu sungguh kejam. Aku tidak minta untuk dilahirkan ke dunia ini. Mana aku mengetahui tentang takdir yang akan menimpa diriku. Jangan salahkan aku atas perbuatan yang tidak sengaja dan tak kukehendaki untuk terjadi. Aku tidak minta untuk mendapatkanmu sebagai istriku yang ternyata adalah ibuku sendiri. Kau juga bersalah karena kau mengandung aku.

JOCASTA:

Begitu menusuknya ucapanmu. Kalau aku tahu ramalan itu akan seperti ini jadinya, akan kukutuk rahimku sendiri, tapi tidak, aku mengutuk kau yang masih hidup dan menjadi duri dalam daging, kau sumber bencana. Kalau kau tidak membunuh Laius, negeri ini akan aman, kau tidak akan seranjang dengan ibumu dan memiliki anak-anak darinya. Terkutuklah kau dan semoga semua kutukan yang kau keluarkan dari bibirmu akan menimpa dirimu. Jika tidak…

BELUM MENYELESAIKAN KATA-KATANYA, JOCASTA LANGSUNG PERGI

OEDIPUS:

Jocasta… Jocasta… Kau penyebab bencana ini terjadi, karena keteledoranmu dan rasa kasihanmu takdir kelam itu menjadi kenyataan. Kununuh kau!

PELAYAN:

Ampuni aku ya Raja. Jangan.. jangan bunuh aku, Raja. Jangan… ja..ng..an

OEDIPUS MEMUKUL PELAYAN ITU SEKUAT-KUATNYA DEGAN TONGKATNYA.

JOCASTA:

Oedipus!

TIBA-TIBA JOCASTA MASUK KEMBALI.

OEDIPUS:

Jocasta…

BELUM SELESAI KETERKEJUTAN OEDIPUS AKAN MUNCULNYA JOCASTA, TIBA-TIBA JOCASTA MENYERBU OEDIPUS DAN MENUSUK MATANYA DENGAN SEBILAH PISAU.

JOCASTA:

Aku yang akan melakukannya. Ha.. ha.. ha.. melihatlah dalam kegelapan Oedipus, karena itu yang pantas untukmu karena kau memang buta sejak dulu.

OEDIPUS :

Ah… terkutuklah kau Jocasta, kau juga akan mati dalam penderitaan yang panjang.

JOCASTA:

Kutuklah aku terus Oedipus, karena sebentar lagi akan kucari anak-anak yang terlarang untuk dilahirkan kedunia ini. Kau seharusnya bersyukur karena kau tak kuijinkan melihat kematian anak-anak haram itu di tanganku. Ha.. ha..ha..

JOCASTA LARI PERGI MELAKSANAKAN NIATNYA

OEDIPUS:

Jocasta! Dimana kau? Jangan lakukan Jocasta, anak-anak itu tidak tahu apa-apa. Jocasta… Deritaku sungguh tiada tara, sudah begitu kejam takdir ini mempermainkan aku masih juga tidak dibiarkannya aku menyiksa diriku sendiri. Jocasta mengapa tidak kau biarkan saja aku mati walau nanti aku tak berani melihat ayahku, monument-monumen suci, dan mengingat kebahagiaan yang kurasa di kota ini. Haruskah aku mati di tanganku sendiri?

RAKYAT:

Kau bunuh diripun percuma wahai Raja yang cahaya sudah diambil darinya, karena kau harus menjalani takdir yang diramalkan oleh Theresias, kau akan menjadi buta seperti yang sudah terjadi, melarat dan lemah, melata di negeri-negeri asing. Itulah jalan hidupmu. Pergilah Oedipus perjalnanmu masih jauh sungguh.

OEDIPUS PERGI MENINGGALKAN THEBES. SEMENTARA ITU JOCASTA MASIH BERUPAYA MENCARI ANAK-ANAKNYA UNTUK MEMBUNUH MEREKA

JOCASTA:

Dimana kalian anak-anakku? Anak-anak yang seharusnya tak kumiliki. Kemarilah ada kebahagiaan menantimu. Hades sudah menunggu di pintu gerbangnya. Hades menanti kalian… Hades menanti kalian…

RAKYAT:

Ratu Jocasta kau tidak akan pernah bisa membunuh anak-anakmu. Takdir yang kejam sudah menanti mereka dengan jalannya sendiri, tak membutuhkan bantuan tanganmu. Sungguh kasihan Ratu ditakdirkan mati dalam kesengsaraan. Kematian yang lamban dan menyakitkan, dalam kegilaan…

JOCASTA:

Oedipus…

DI SUATU TEMPAT….

OEDIPUS:

Jocasta…

TAMAT

Latihan di atas tidak perlu dilakukan dengan dilaog tokoh secara penuh karena fokusnya adalah cara muncul dan keluar pemeran terkait situasi

lakon. Semua dialog dalam contoh fragmen di atas dituliskan untuk memberikan gambaran situasi secara lengkap sehingga mudah dipahami pemeran.

6. Pengembangan Teknik Muncul

Teknik muncul berkembang sesuai perkembangan konsep dan teknologi pertunjukan teater. Pertunjukan teater sebagai salah satu cabang seni selalu mengembangkan bentuk-bentuk karya pentas tidak hanya dramatik saja. Ada teater yang mengutamakan gerak fisik pemain, ada teater yang mengedepankan aspek teknologi pentas, dan ada pula teater yang menggabungkan semua unsur seni. Konsep ini tentu akan mengubah cara muncul dan keluar pemain di atas pentas. Seperti telah disebutkan pada bahasan teknik muncul dalam pemeranan, bahwa dalam pertunjukan modern pemeran bisa saja muncul dari atas panggung dengan menggunakan tali khusus, dari bawah panggung dengan teknologi hidrolik, atau muncul dari belakang *backdrop* yang dapat membuka secara otomatis.

Perkembangan konsep pementasan teater mempengaruhi semua aspek pertunjukan termasuk teknik muncul pemeran. Semua aspek artistik panggung dapat difungsikan untuk mendukung teknik muncul. Tata letak set atau perabot, tata cahaya, dan ilustrasi musik dapat digunakan untuk mendukung kemunculan pemeran di atas pentas. Hal ini untuk mendukung konsep pementasan yang dilangsungkan di mana pesan atau makna lakon harus tersampaikan.Namun demikian, pengembangan teknik muncul harus terkait dengan karakter, emosi dan situasi dalam lakon.

Melakukan teknik muncul dan cara keluar yang hebat menjadi tidak berguna, apabila karakter yang diperankan kabur, emosinya tidak jelas sehingga merusak situasi peristiwa dalam lakon dalam proses penggunaan teknologi pentas. Hal semacam ini sering terjadi di mana pemeran disibukkan oleh hal-hal teknis dan mekanis sehingga tugas pokok sebagai pemeran terabaikan. Belum lagi jika teknologi yang digunakan justru menghalangi pemeran untuk tampil sesuai karakter. Misalnya, pemeran harus muncul dari balik layar yang akan terbuka secara otomatis dengan menggunakan teknologi elektronik, namun pada saat akan digunakan terjadi kemacetan. Pada saat seperti ini jika pemeran tidak siap secara fisik dan mental, maka karakter dan situasi yang telah dibangun akan terganggu.

Kendala teknis seperti di atas dapat diminimalisir dengan banyak melakukan latihan teknik. Biasanya porsi latihan teknik yang diberikan terlalu sedikit. Mungkin karena teater yang akan diproduksi lebih mengedepankan dramatika sehingga hal-hal teknis tidak lagi menjadi kendala yang berarti. Namun, ketika teater yang akan ditampilkan banyak menggunakan teknologi pentas, maka mau tidak mau porsi latihan teknik diperbanyak. Semakin sering melakukan latihan hasilnya akan semakin baik dan kendala teknik akan tertanggulangi.

E. Rangkuman

Teknik muncul dalam bahasa Inggris disebut *the technique of entrance* merupakan teknik paling dasar karena menuntun pemeran atau aktor tampil di atas pentas. Teknik muncul sangat penting karena mampu menerbitkan kesan pertama penonton terhadap karakter peran. Selain karakter peran, teknik muncul dapat memberikan gambaran situasi peristiwa yang sedang berlangsung. Apakah situasi cerita tersebut genting, meriah, tenang, atau duka. Teknik muncul, dapat difungsikan untuk memberikan gambaran emosi karakter peran. Dalam khasanah pertunjukan teater, emosi peran dapat berubah sesuai situasi peristiwa yang terjadi.

Pemeran teater perlu memahami panggung di mana keseluruhan laku aksi lakon dilangsungkan. Area panggung dibagi menjadi 9 (sembilan) area, yaitu area depan kanan, depan tengah, depan kiri, tengah kanan, tengah, tengah kiri, belakang kanan, belakang tengah, dan belakang kiri. Arah kanan dan kiri adalah kanan dan kiri pemeran ketika menghadap penonton. Pemeran juga perlu memahami posisi tubuh dalam kaitan dengan arah hadap ke penonton. Ada 5 posisi tubuh yaitu *full front* (frontal depan), *full back* (frontal belakang), *one-quarter* (seperempat), *profile* (profil), dan *three-quarter* (tiga per empat). Pemeran harus memahami area panggung dan posisi tubuh dengan baik agar teknik muncul dan cara keluar dari panggung terarah.

Karakter dalam lakon memiliki perwatakan sendiri. Perwatakan masing-masing tokoh bisa dianalisis melalui kalimat-kalimat dialog yang diucapkan dan keterlibatan dalam jalinan peristiwa. Dalam kaitannya dengan teknik muncul, masing-masing karakter memiliki gaya sendiri. Meskipun muncul dari area panggung yang sama atau keluar dari arah panggung yang sama tapi perwujudan fisik berbeda. Teknik muncul terkait karakter ini kemudian perlu dijabarkan dalam latihan secara mendetil yang

menyangkut dimensi peran karakter, dimensi fisik, dimensi sosial, dan dimensi kejiawaan baru kemudian semua aspek tersebut digabungkan menjadi keutuhan karakter peran.

Emosi dasar yang wajib dipahami pemeran yaitu marah, sedih, takut, cinta, dan senang. Emosi timbul karena aksi. Oleh karena itu pemeran perlu memahami ciri-ciri tubuh dan mimik terkait emosi tertentu. Hal ini bisa dilacak dari aksi yang terjadi sebelum emosi timbul. Latihan teknik muncul terkait emosi pada tahap pertama adalah gerak dan mimik sesuai emosi tertentu. Selanjutnya dikembangkan dengan menambahkan kalimat dialog dengan berbagai variasi emosi. Pada tahap akhirdapat dilakukan latihan teknik muncul dengan dua pemeran, dengan emosi yang berbeda tapi tidak bertentangan, emosi berbeda tapi bertentangan, dan emosi yang sama namun intensitas berbeda.

Situasi persitiwa dalam drama melibatkan banyak unsur seperti dialog, *spectacle* atau aspek visual lakon, dan irama permainan. Garis besar situasi digambarkan melalui struktur dramatik lakon yang terdiri dari eksposisi, komplikasi, klimaks, penurunan, dan penyelesaian. Dalam kaitannya dengan teknik muncul terkait situasi, pentahapan dalam struktur dramatik dapat memberikan gambaran cara masuk dan keluar pemeran dalam adegan sesuai fase. Latihan yang dilakukan adalah dengan mengambil adegan atau babak dalam lakon sesuai tahapan dramatiknya.

Pengembangan teknik muncul dan cara keluar pemeran dalam teater sangat tergantung dari konsep pementasan. Jika pengembangan atau konsep tersebut menyangkut aspek tata teknik pentas, maka porsi latihan teknik perlu diperbanyak sehingga pemeran mudah memahami, terbiasa. Namun, lepas dari aspek tata pentas, pengembangan teknik muncul harus senantiasa memperhatikan karakter, emosi, dan situasi peristiwa dalam lakon.

F. Latihan/Evaluasi

Pemantapkan pemahaman mengenai teknik muncul, cobakerjakan soal latihan di bawah ini.

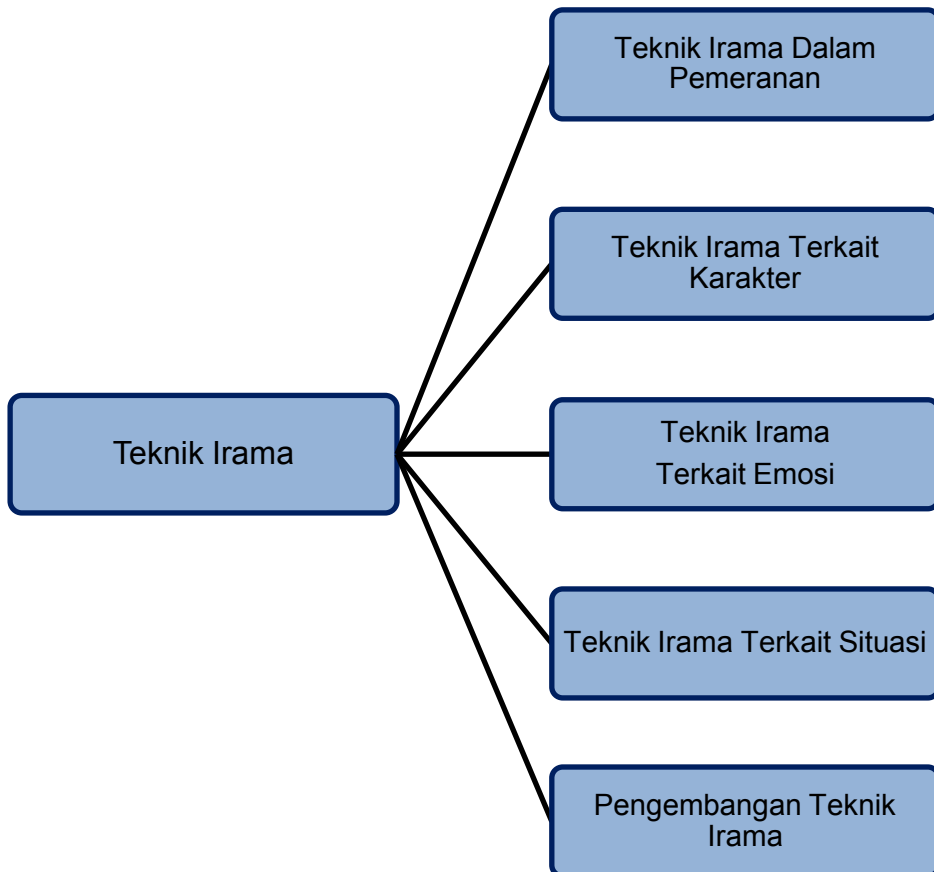
1. Jelaskan dengan singkatmanfaat teknik muncul dalam pemeranan.
2. Jelaskan dengan singkat area panggung dan posisi tubuh pemeran.
3. Jelaskan dengan singkat teknik muncul terkait karakter.
4. Jelaskan dengan singkat teknik muncul terkait emosi.
5. Jelaskan dengan singkat teknik muncul terkait situasi.

G. Refleksi

1. Manfaat apakah yang anda peroleh setelah mempelajari unit pembelajaran ini?
2. Apakah menurut anda unit pembelajaran ini menambah wawasan mengenai teknik muncul?
3. Bagaimana pendapat anda mengenai bentuk-bentuk latihan teknik muncul?
4. Menurut anda, bisakah anda mengembangkan teknik muncul dalam sebuah pementasan?

A. Ruang Lingkup Pembelajaran

Teknik Irama

- Teknik Irama Dalam Pemeranan
- Teknik Irama Terkait Karakter
- Teknik Irama Terkait Emosi
- Teknik Irama Terkait Situasi
- Pengembangan Teknik Irama

B. Tujuan Pembelajaran

Setelah dan mempelajari unit pembelajaran 2 peserta didik mampu:

1. Menjelaskan teknik irama dalam pemeranan
2. Melakukan teknik irama terkait karakter
3. Melakukan teknik irama terkait emosi
4. Melakukan teknik irama terkait situasi
5. Melakukan pengembangan teknik irama dengan memperhatikan karakter, emosi, dan situasi

Selama 32 JP (8 minggu x 4 JP)

C. Kegiatan Belajar

1. Mengamati

a) Mengamati penggunaan teknik irama dalam pementasan teater
b) Menyerap informasi berbagai sumber belajar mengenai teknik irama dalam teater

2. Menanya

a) Menanyafungsi teknik irama dalam pemeranan
b) Menanya penggunaan teknik irama yang tepat
c) Mendiskusikan bentuk-bentuk pelatihan teknik irama dalam adegan

3. Mengeksplorasi

a) Melatih berbagai macam teknik irama dalam karakter peran berbeda
b) Melatih berbagai macam teknik irama dalam emosi peran berbeda
c) Melatih berbagai macam teknik irama dalam situasi berbeda
d) Melatih berbagai macam teknik irama dalam karakter, emosi, dan situasi berbeda

4. Mengasosiasi

a) Membedakan teknik irama sesuai karakter
b) Membedakan teknik irama sesuai emosi
c) Membedakan teknik irama sesuai situasi

5. Mengomunikasi

a) Menyaji data ragam teknik irama terkait karakter, emosi, dan situasi adegan
b) Memperagakan ragam teknik irama sesuai karakter, emosi, dan situasi dalam adegan yang berbeda

D. Materi

1. Teknik Irama dalam Pemeranan

Irama memiliki kaitan erat dengan tempo. Rendra menyebutkan bahwa tempo dan irama adalah dua sekawan yang saling berjalan erat, yang dari segi teknis, menjadi alat utama sang pemain itu dalam menggarap waktu (Rendra, 1985: 57). Dari penjelasan ini dapat dipahami bahwa irama selalu berkait dengan tempo dan ukurannya adalah waktu. Pemeran bisa memperlambat atau mempercepat tempo ketika berbicara dan hal itu akan mempengaruhi waktu yang dibutuhkan dalam menyelesaikan kalimat dialog. Meskipun demikian, bukan waktu yang diukur secara verbal melainkan tingkat penikmatan penonton dalam kurun waktu tertentu. Pertunjukan yang berjalan lambat dan memakan waktu lama membuat penonton bosan. Inilah yang dimaksud dengan tempo dalam irama.

Rendra menjelaskan lebih rinci bahwa irama adalah gelombang naik-turun, dan longgar-kencangnya gerakan-gerakan atau suara-suara yang terjadi dengan teratur. Hidup manusia penuh dengan irama: detak jantung, jengkerik di malam hari, jatuhnya air hujan dari talang ke pelimbahan, riak arus air kali, suara air terjun, angin di antara rumpun bambu, riak ombak di pantai, goyang pinggul wanita lewat, desah napas orang tidur, suara orang bicara dan seterunya (Rendra, 1985:57). Penjelasan di atas memberi satu pemaknaan bahwa ukuran waktu diibaratkan seperti gelombang naik-turun yang teratur. Misalnya dalam satu kaimat dialog yang panjang, gelombang naik-turunnya nada bicara bisa dibentuk dengan tempo dalam kurun waktu tertentu. Naik-turunnya nada bicara harus diolah sedemikian rupa sehingga menjadi satu kesatuan ekspresi yang indah dan menarik. Jika hal ini dilakukan dan terjadi di atas panggung, maka penonton tidak akan merasa bosan.

Rendra juga mengingatkan bahwa yang dimaksud irama tidak hanya terkait dengan suara tetapi juga gerak-gerik yang dimisalkan dengan goyang pinggul wanita lewat. Hal ini harus diperhatikan dalam pemeranan, irama itu bisa saja tercipta melalui gerak-gerik pemeran di atas pentas. Bisa juga dicipta melalui kombinasi suara dan gerak-gerik. Intinya yang perlu diperhatikan dalam irama bukan hanya suara melalui baris-baris kalimat dilaog tetapi termasuk gerak tubuh ketika berbicara.

Teknik irama bisa juga disebut ritme dalam konteks variasi cepat lambatnya kalimat yang diucapkan dan penekanan pada kata tertentu. Dalam karya sastra puisi ritme seolah telah bentuk formal. Setiap kata dibentuk oleh satu suku kata atau lebih, di mana sebagian mendapatkan penekanan dan sebagian tidak. Pada waktu kata-kata digabungkan menjadi satu baris puisi, suku kata-suku kata yang mendapatkan penekanan atau tidak bekerja sama membentuk irama keseluruhan untuk baris tersebut (Sitorus, 2002: 147).

Formalitas tersebut membuat naskah drama yang ditulis secara puitik lebih mudah ditelisik iramanya. Dalam naskah-naskah klasik semua dialog dalam bentuk puisi. Di Barat, irama dialog puitis dari naskah klasik banyak menggunakan *iambic pentameter,* di mana dalam satu baris kalimat terdiri dari lima *iamb*(yambe). Satu *iamb*adalah satu rangkaian irama dalam satu tempo yang terdiri dari satu suku kata yang ditekankan atau dikuatkan dan satu suku kata diluruhkan atau dilemahkan. *Pentameter* secara harfiah berarti lima rangkaian irama (McTigue, 1992:147). Banyak naskah klasik Barat yang ditulis berdasarkan struktur irama *iambic pentameter* sehingga pola iramanya mudah ditelisik dan dipelajari. Sementara itu naskah drama Indonesia yang puitis belum tentu dalam satu baris kalimatnya bisa diiramakan model *iambic pentameter*. Oleh karena itu, pola irama adalah dengan penekanan dan pelemahan suku kata atau kata dalam kalimat tertentu. Perhatikan dialog dalam cuplikan naskah*Kereta Kencana* adaptasi Rendra dari karya Eugene Ionesco di bawah ini.

(WAKTU LAYAR DIBUKA PANGGUNG GELAP DAN SUNYI, KEMUDIAN TERDENGAR SUARA)

Wahai, Wahai...

Dengarlah engkau dua orang tua yang selalu bergandengan, dan bercinta,

sementara siang dan malam berkejaran dua abad lamanya.

Wahai, wahai dengarlah!

Aku memanggilmu.

Datanglah berdua bagai dua ekor burung dara.

Akan kukirimkan kereta kencana untuk menyambut engkau berdua.

Bila bulan telah luput dari mata angin, musim gugur menampari pepohonan dan daun-daun yang rebah berpusingan.

Wahai, wahai!

Di tengah malam di hari ini akan kukirimkan kereta kencana untuk menyambut engkau berdua.

Kereta kencana, sepuluh kuda satu warna.

(EMPAT KETUKAN, SETELAH ITU NENEK MASUK DENGAN LILIN MENYALA. DUHAI GUGUPNYA)

Kalimat dalam baris dialog di atas tidak bisa diiramakan dengan pola *iambic pentameter* karena baris dialognya tidak terdiri dari lima rangkaian *iamb* (yambe). Akan tetapi irama dialog di atas bisa dipolakan dengan penekanan dan pelemahan suku kata seperti di bawah ini. Tanda (--) disuarakan lemah dan (/) disuarakan kuat.

Wahai, Wahai...

Dengarlah engkau dua orang tua yang selalu bergandengan, dan bercinta,

sementara siang dan malam berkejaran dua abad lamanya.

Pola irama model di atas digunakan dalam rangka mempermudah pembelajaran irama dialog puitis.Karena *iambic pentameter* kurang bisa diterapkan dalam naskah teater berbasis puisi di Indonesia, maka pola atau dikembangkan sesuai dengan kebutuhan pembelajaran irama.

Jika pola irama puisi bersifat formal dan bisa dipolakan dengan pelemahan dan penguatan suku kata atau bahkan kata secara teratur, tetapi pada prosa sangat berbeda meskipun prosesnya hampir sama. Semuanya dibentuk dari pelemahan dan penekanan kata. Menurut Sitorus (2002:150) bentuk yang menggaris bawahi ritme dalam prosa disebut kadensa.Kadensa terdiri dari;

a. Kadensa suku kata yang mengalirkan suku kata menjadi kata-kata,
b. Kadensa napasyang merupakan pemilahan kalimat yang dapat diucapkan dalam satu tarikan napas,
c. Kadensa terminal, adalah bentuk kadensa yang lebih besar yang dibangun oleh kalimat panjang dan frasa-frasa yang berdiri sendiri, yang akhirnya ditandai oleh jeda yang jelas, disimbolkan oleh titik, tanda tanya, atau tanda seru,
d. Paragraf,adalah kalimat-kalimat yang disatukan dalam satu unit arti. Kebanyakan dialog untuk satu karakter adalah satu paragraf.

Bentuk ritme pada prosa bisa digunakan untuk melatihkan irama dalam naskah drama yang bentuk dialognya tidak mengambil bentuk puisi. Untuk lebih memahami masing-masing kadensa, latihan atau praktik dialog perlu dilakukan. Latihan bisa mengambil cuplikan adegan dalam naskah lakon dan disesuaikan dengan jenis kadensa yang akan dilatihkan. Di bawah dicontohkan latihan dialog terkait jenis kadensa diambilkan dari naskah lakon *Pakaian dan Kepalsuan* karya Averchenko yang disadur secara bebas oleh Achdiat K. Mihardja.

Latihan kadensa suku kata bisa dilakukan dengan memenggal kata-kata dalam baris kalimat dialog ke dalam suku kata.

HAMID : Yah,/ ka/lau/ ki/ta/ ter/la/lu/ me/ngi/kat/ di/ri/ ke/pa/da/ se/ga/la/ a/pa/ yang/ per/nah/ ki/ta/ ci/ta/-ci/ta/kan/ du/lu/ dan/ yang/ ki/ni/ ter/nya/ta/ me/le/set/ se/ma/ta/-ma/ta,/ ma/ka/ me/mang/lah/ ki/ta/ ha/rus/ ke/ce/wa/ be/la/ka./ A/pa/la/gi/ ka/lau/ ki/ta/ me/li/hat/ ke/a/da/an/ di/ka/la/ngan/ po/li/tik/ ki/ta/ de/wa/sa/ i/ni/ dan/ ba/gai/ma/na/ ko/tor/nya/ ca/ra/-ca/ra/ pe/mim/pin/ ki/ta/ ber/bu/at/ pe/nga/ruh/ dan/ ke/kua/sa/an,/ ma/ka/ ba/gi/ ki/ta/ se/ba/gai/ be/kas/ pe/ju/ang/ yang/ ki/ni/ ma/sih/ me/ngang/gur/

RUSMAN : Ta/pi/ po/li/tik/ me/mang/ ko/tor./

Pengucapan setiap suku kata perlu memperhatikan turun naiknya nada. Jadi pemenggalan atau pengucapan per suku kata terkait dengan naik turunnya nada ketika mengucapkan. Sehingga ketika kata-kata dalam kalimat dialog yang diucapkan menjadi enak di dengar dan tidak monoton.

Latihan kadensa napas dapat dilakukan dengan memilih baris kalimat atau frasa yang akan diucapkan dalam satu tarikan napas.

SUMANTRI : Kukira saudara, memegang bagian perlengkapan./

SAMSU : Memang./ Tapi ketika ada clash, saya beranggapan, bahwa saya akan lebih berjasa untuk nusa dan bangsa, kalau ikut bertempur memimpin suatu pasukan/ daripada mencari ban mobil atau mesin tulis dan kertas karbon.Dan pertempuran-pertempuran macam yang diceritakan oleh Mas Abu itu, di daerahku sendiri hampir tiap hari terjadi./ Satu kali saya masih ingat ketika hari jumat, yaitu ketika orang-orang dari kampung kami baru pulang dari mesjid, tiba-tiba diserang oleh sebuah pesawat pemburu/ yang sambil melayang-layang sangat rendah memuntahkan peluru-peluru dari mitralyurnya, sehingga banyak sekali penduduk yang tidak berdosa mati konyol./ Melihat keganasan musuh itu, maka aku tak tahan lagi. Kupasang mitralyurku, dan ketika pesawat itu rendah sekali terbangnya sambil menyirami tempatku dengan peluru, maka kubalas dengan semprotan dari mitralyurku yang semuanya kena sasaran,/ sehingga pesawat itu segera lari kearah utara sambil menggeleong-geleong miring kekiri miring ke kanan dnn mengeluarkan asap dari ekornya./ Terbakar ia, lalu jatuh entah dimana./ Coba saudara-saudara bayangkanlah betapa keadaan jiwaku, ketika aku menghadapi semprotan peluru yang mendesing-desing begitu deras sekitar kedua belah telingaku. Takut?/ Sama sekali tidak./ Seperti Mas Abu, akupun sudah mencoret perkataan takut itu dari kamusku./

SUMANTRI : Saya pikir, memang untuk orang-orang yang sudah biasa menghadapi bahaya maut,/ perkataan takut ini sudah tidak ada lagi,/ untuk saya pun perasaan begitu itu sudah hapus./

Pemilihan baris kalimat dalam satu tarikan napas tidak terlalu terikat dengan tanda baca yang ada dalam naskah tetapi lebih pada perasan dan irama kalimat yang ingin diucapkan dalam satu kali tarikan napas.

Latihan kadensa terminal dilakukan dengan mengucapkan baris kalimat dialog secara lengkap yang diakhiri dengan simbol titik, tanda tanya, atau tanda seru.

SUMANTRI : Semua pengalaman saudara-saudara itu sungguh seram./ Tapi saya rasa lebih seram lagi apa yang pernah ku alami sendiri./ Barangkali saudara-saudara belum mengetahui, bahwa di samping memimpin partai, aku selama memimpin revolusi itu bekerja sebagai seorang penyelidik./Memang sebagai seorang politikus, kita harus pandai pula menjalankan pekerjaan penyelidik, karena sebagai politikus kita dengan sendirinya banyak musuh-musuh yang mau menjatuhkan kita karena politik memang sudah semata-mata berarti perebutan kekuasaan./

HAMID DAN RUSMAN BERBISIK-BISIK LAGI.

Kalau tidak awas-awas dan tidak hati-hati, kita mudah terjebak./ Itulah maka seorang politikus harus pandai pula menyelidik./ Tapi saudara-saudara tahu, apa syarat-syarat yang mutlak untuk menjadi seorang penyelidik?/

Kesatu, otak kita harus tajam seperti pisau cukur./

Kedua, kita harus berani mati seperti orang gantung diri. Kalau kita bodoh dan penakut, jangan coba-coba kita mau menjadi penyelidik./

Kedua syarat itu berlaku juga sepenuhnya untuk kaum politik./ Orang yang bodoh dan penakut tak usah ikut-ikut main politik./

HAMID DAN RUSMAN BERBISIK-BISIK LAGI.

Nah, pada suatu malam saudara-saudara, yaitu akibat pengkhianatan seorang kawan penyelidik yang tidak tahan uji ketika dia di tangkap dan disiksa oleh musuh, maka rumahku tiba-tiba digrebek dan aku tidak bisa meloloskan diri, lalu diangkut ke markas musuh./

SAMSU : (PADA RATNA)Nyonya juga ikut tertangkap?/

RATNA : (SEDIKIT TERTAWA)O, ketika itu saya masih gadis./ Belum kawin./ Dengarpun belum pernah tentang adanya seorang pemimpin yang bernama Sumantri./

Latihan kadensa terminal ini sedikit banyak terhubung dengan kadensa napas terutama dalam kalimat-kalimat yang panjang. Karena jika napas terputus di tengah kalimat dan cara melanjutkannya kurang tepat akan sedikit mengurangi rasa kalimat tersebut.

Latihan paragraf, dilakukan dengan mengucapkan kalimat-kalimat dialog sesuai karakternya masing-masing.

HAMID : (MENODONGKAN PISTOLNYA KEMATA SAMSU)Tidakkah jelas bagi kiyai, bahwa orang ini seorang rentenir?

SUMANTRI : (BERBISIK) Bilang saja ya!

SAMSU : Ya, sekarang jelas, saya tidak keliru lagi. Memang sekarang jelas, bahwa ia adalah seorang rentenir.

HAMID : (KEPADA MAS ABU)Nah, saudara dengar sendiri dari mulut kiyai itu. Saudara bukan pegawai negeri. Sedikitpun memang tak ada bukti-buktinya bahwa saudara seorang pegawai negeri.

Ha, ha, ha, corak dan gaya seorang pegawai negeri dan juga sifat-sifatnya 'kan lain daripada seorang rentenir?

(PADA SAMSU)Bukan begitu kiyai?

(SAMSU MENGANGGUK)

Nah, kiyai Salim pun sependapat dengan saya. Dan saudara jangan lupa, bahwa kata-kata dari seorang kiyai harus kita percayai. Kalau tidak, ia bukan lagi kiyai. Persis seperti terhadap kata-kata seorang pemimpin politik, bukan? Kita harus percaya. Kalau tidak, ia bukan pemimpin politik lagi.

(KEPADA SUMANTRI)

Betul tidak saudara? (SUMANTRI MENGANGGUK YAKIN) Nah saudara, sekarang kuulangi lagi permintaanku tadi itu. Ceritakanlah, bagaimana caranya saudara bisa mendapat uang dengan bermalas-malas. Singkat saja!

MAS ABU : (DENGAN GELISAH)Aku tahu, bahwa orang-orang lain membutuhkan aku. Kugunakan kebutuhan orang-orang itu.

Latihan pada paragraf yang perlu diperhatikan adalah bahwa satu paragraf mengandung satu makna sehingga rasa dialog harus senada.

Pemahaman kadensa dengan pola latihan seperti di atas sangat penting, karena naskah drama modern sebagian besar ditulis dalam bentuk prosa.Pemenggalan suku kata, kata atau kalimat dilakukan dalam rangka membangun irama permainan. Selain kadensa, irama dialog dapat dibentuk dari dialek tokoh peran dalam lakon. Masing-masing dialek secara alami memiliki irama sendiri. Jika diucapkan dengan benar, maka akan menghasilkan irama dialog yang unik dan menarik. Di bawan contoh penggunaan dialek dalam cuplikan naskah lakon *Sarimin* karya Agus Noor.

SARIMIN:

Ini KTP siapa, ya? Ada yang merasa kehilangan KTP tidak? Coba cek dulu mungkin dompet sampeyan jatuh.. Atau kecopetan… Gimana, ada yang merasa kehilangan KTP?

PARA PEMUSIK BERCELOTEH MENANGAPI, MERASA TAK KEHILANGAN DOMPET ATAU KTP. LALU SARIMIN MENCOBA BERTANYA KEPADA PARA PENONTON…

SARIMIN:

Maaf, Bu… Pak… Ada yang merasa kehilangan KTP ndak ya? Ini tadi saya nemu…. Nanti kalau sampeyan ndak ada KTP kena razia Operasi Justisia lho… Bisa-bisa dianggap penduduk gelap… Ini KTP sampeyan bukan?

CELOTEH PEMUSIK:

"Mas, tanyanya yang sopan… yang halus…"

LALU SARIMIN PUN BERSIKAP SOPAN YANG DILEBIH-LEBIHKAN, BERTANYA PADA PARA PENONTON SEKALI LAGI,

SARIMIN:

Maaf, Bapak-bapak… Ibu-ibu… Apakah dari pada Bapak Ibu ada yang merasa kehilangan dari pada KTP? Tidak? Bener, dari pada Bapak Ibu ndak ada yang merasa kehilangan KTP?

Pada saat Sarimin menanyakan pemilik KTP, ia berbahasa Indonesia dengan dialek Jawa Tengah. Otomatis irama dialog yang muncul adalah irama dialog bahasa Jawa. Namun ketika Sarimin diminta oleh para pemusik agar bertanya kepada penonton secara halus, ia mengubah dialek menjadi bahasa Indonesia resmi namun logat Jawanya masih kental. Tentu saja irama dialog Sarimin ketika memakai dialek Jawa Tengah dan ketika mencoba berbicara secara resmi menjadi berbeda.

Teknik irama membuat perbedaan irama dialog tokoh peran dalam pementasan, sehingga pertunjukan menjadi dinamis dan tidak monoton, kalimat nampak hidup. Belum lagi jika ditambah gerak-gerik pemeran ketika melakukan dialog, irama permainan akan menjadi semakin kaya. Gerak-gerik pemeran secara visual memberikan pemandangan dan menyuguhkan irama tersendiri bagi penonton. Bahkan dalam beberapa adegan ada karakter yang tidak berbicara secara verbal tetapi hanya menggunakan bahasa atau gerak-gerik tubuh. Jadi selain irama dalam konteks bahasa ucap, irama dalam konteks bahasa gerak perlu diperhatikan karena jika keduanya berjalan baik dan saling mengisi, niscaya ekspresi yang dihasilkan menjadi indah dan menarik.

2. Teknik Irama Terkait Karakter

Teknik irama terkait karakter dilatihkan dengan melakukan analisis atau memahami karakter yang akan dimainkan terlebih dahulu. Namun, titik fokus adalah dimensi sosial atau latar belakang sosial dan perwatakan atau kejiwaan karakter. Semua dimensi dalam karakter penting dan mendukung, namun sisi sosial dan sisi kejiwaan karakter terhubung secara langsung dengan irama dialog yang diucapkan. Seperti telah dijelaskan di atas bahwa irama dialog karakter yang berasal dari Jawa Tengah berbeda dengan Jawa Barat, Timur, Bali, Sumatera, Kalimantan, dan sebagainya. Hal yang sama juga berlaku bagi sisi kejiwaan karakter, dimana karakter yang berwatak galak dan jahat berbeda irama dialognya dengan karakter berwatak lemah lembut.

Latihan teknik irama terkait karakter dapat dilakukan melalui cuplikan adegan naskah lakon yang berhubungan langsung dengan materi yang akan dilatihkan. Di bawah cuplikan dialog dari naskah *Kiblat Tanah Negeri* karya Gondhol Sumargiyono yang dapat dijadikan latihan irama terkait karakter dari dimensi sosial.

Nila Ambara

Sinuwun, Unggul Pawenang saat ini diselimuti kabut gelap, sinar rembulan takut menampakkan cahaya terang. Unggul Pawenang tertutup awan hitam, sinuwun.

Panembahan Purwa

Apa? Unggul Pawenang diselimuti kabut gelap?

Nila Ambara

Benar sinuwun. Kabut itu semakin pekat seiring tersebarnya ajaran Ki Gedhe Lemah Kuning. Apalagi, hamba mendengar kabar bahwa Ki Gedhe Lemah Kuning ada dibelakang sepak terjang Kebo Kenanga. Banyak pemuda-pemuda yang membangkang pemerintahan Unggul Pawenang karena tergiur mengikuti ajaran Ki Gedhe Lemah Kuning.

Glathik Pamikat

Ananda Sultan, memang benar adanya. Suramnya bumi Unggul Pawenang ini disebabkan oleh Adhi Gedhe Lemah Kuning yang mampu memikat rakyat lantaran ajarannya. Sekarang dia sudah jarang bersama kami, manembah Sang Akarya Jagat di Lawang Kaswargan. Sungguh, ini di luar kebiasaan.

Berdasarkan cara berbicara karakter di atas dapat diketahui bahwa Nila Ambara adalah seorang abdi, Panembahan Purwa adalah seorang Raja atau Sultan, dan Glathik Pamikat adalah kerabat Sultan yang lebih tua. Dari segi latar sosial dapat diabayangkan bahwa irama dialog ketiga karakter berbeda. Tinggi-rendah nada yang digunakan oleh Nila Ambara berbeda dengan kedua karakter lain. Sementara, meskipun secara usia Glathik Pamikat lebih tua, namun karena ia bukan seorang Sultan, irama bicaranya lebih menampakkan kebijaksanaan. Hanya Panembahan Purwa yang bisa lebih bebas berolah irama dalam dialog, namun kedudukan sebagai Sultan juga memberikan batasan tertentu.

Pada drama konvensional yang istanasentris latar sosial atau kelas masyarakat ini nampak sekali. Di tambah dengan latar budaya lakon, irama dialog masing-masing karakter sudah dapat ditentukan. Sementara dalam naskah drama modern, perlu kajian lebih dalam untuk mengungkap sisi sosial dalam menentukan irama dialog karakter kecuali status sosial sudah jelas tertera seperti dalam cuplikan naskah lakon *Mencari Keadilan* Karya Bertolt Brecht terjemahan W.S Rendra ini.

INSPEKTUR

Latar belakangnya tidak ada Yang Mulia

HAKIM A

Tallinger, apakah anda akan menegaskan bahwa masalah ini tampak kompleks?

INSPEKTUR

Tentu saja kompleks Yang Mulia

HAKIM A

Dikatakan disini bahwa beberapa perhiasan telah lenyap selama insiden itu. Apakah semuanya telah diketemukan kembali?

INSPEKTUR

Setahu saya belum *(Hakim A melotot, memandang inspektur)* Saya punya keluarga Yang Mulia

HAKIM A

Saya juga punya Tallinger

INSPEKTUR

Ya *(pause sebentar*) Yang Mulia tahu, Khun adalah seorang Yahudi

HAKIM A

Sebagai Nampak dari namanya

INSPEKTUR

Benar. Dan ada desas-desus tersebar di daerah itu. Mengenai seseorang yang terlibat didalamnya

HAKIM A

Aha, siapa tersangkut dalam masalah ini?

Cuplikan naskah di atas jelas menggambarkan profesi masing-masing dan bagaimana hubungan profesi antara keduanya. Dalam contoh terlihat bahwa kedudukan Hakim A lebih tinggi dari Inspektur, sehingga nada bicaranya lebih tegas. Sementara meskipun Inspektur adalah militer, ketegasan bicara dalam kasus ini kalah dibanding Hakim A. Dalam kaitan dengan teknik irama, Hakim A lebih leluasa menaik-turunkan nada dialog dibanding Inspektur.

Naskah modern lain yang tidak menyebutkan status secara jelas, dimensi sosial harus dilihat dari hubungan atau keterkaitan dialog antarkarakter. Perhatikan cuplikan naskah lakon *Si Bakhil* karya Moliere yang diterjemahkan oleh ST Iskandar di bawah ini.

RIDO

Sekali lagi maafkan saya. Bukanya saya mau ingkar janji, tapi tadi waktu mau masuk melewati kebun, saya bertemu Bapakmu. Saya dikira mengintip apa yang sedang di lakukanya.

MANI

Memangnya Bapak sedang melakukan apa?

RIDO

Tidak tahu pasti. Tapi yang pasti Pak Baraja sedang menggali tanah, seperti akan menanam pohon. Beliau terkejut saat melihat saya, lalu beliau mengacungkan golok yang ada di tanganya ke arah saya sambil berteriak, ”Heh! Kau sedang mengintip apa yang aku lakukan ya?! Pergi dari situ setan!!” katanya berang sambil mengejarku. Saya lari dan sembunyi beberapa saat.

MANI

Mas Rido marah ya, diperlakukan Bapak seperti itu?! (khawatir)

RIDO

Ah, tidak Mani, beliau kan bapakmu. Saya akan menyenangi apa yang kamu senangi, orang yang kamu hormati, saya juga akan menghormatinya. Karena saya mencintaimu.

MANI

Mani belum percaya, Mani belum yakin.

Berdasarkan cuplikan naskah di atas, nampak bahwa status sosial atau latar belakang keluarga Rido lebih rendah dari Mani. Hal ini terlihat dari kemarahan ayah Mani terhadap Rido dan Rido sangat takut terhadapnya. Belum lagi ditambah dengan rasa cinta Rido terhadap Mani. Irama dialog Mani bisa tampil ketus sementara Rido tetap berusaha lembut. Bahkan ketika ia menirukan suara ayah Mani, tetap saja nada kelembutan masih nampak. Artinya, ia tidak benar-benar menirukan irama dialog ayah Mani.

Latihan teknik irama terkait karakter dalam dimensi sosial perlu dikembangkan dengan berbagai karakter dari latar sosial yang beragam. Hubungan antara karakter satu dengan karakter lain yang diberi jarak oleh status sosial dapan digunakan untuk menemukan irama dialog yang tepat. Untuk observasi dan eksperimentasi ada baiknya latihan cuplikan adegan dilakukan secara improvisatoris sehingga pemeran tertantang untuk menemukan irama dialog sesuai dengan latar sosial karakter yang diinstruksikan.

Teknik irama lebih mudah ditelisik dimensi kejiwaan karakter. Perwatakan karakter tokoh dalam lakon telah memberikan gambaran irama dialog yang harus diucapkan.Dalam cuplikan naskah lakon *Calon Arang* karya Luthfi Rachman dapat digambarkan dimensi kejiwaan karakter yang dapat digunakan sebagai dasar penentuan irama dialog.

BAGIAN I

CUACA DALAM KEGELAPAN, TERDENGAR SUARA GONG/BEDUK DIPUKUL SATU-SATU MENJAUH SAMAR-SAMAR.

TIGA ORANG MURID CALON ARANG, IALAH WOKCIRSA, MAHISAWARDANA, LARUNG BERDIRI MENYEBAR SIKAP TEGAP, TANGAN BERSEDEKAP, MEMEJAMKAN MATA DENGAN KEPALA TEGAK.

KEMUDIAN BERMUNCULAN SATU DEMI SATU SYETAN-SYETAN KUBURAN BERPOCONGAN PUTIH-PUTIH. MNEREKA MELANGKAH LEMAS MEMUTARI KETIGA TUBUH MURID CALON ARANG ITU. SETELAH SYETAN-SYETAN ITU LENYAP, LALU WOKCIRSA SADAR, MELIHAT KESANA-KEMARI, MENGUSAP-USAP MATA, GEMETAR KETAKUTAN MEMANDANG KEADAAN SEKELILINGNYA YANG SUNYI.

DENGAN WAJAH DUNGU, BINGUNG DAN KETAKUTAN IAPUN MELANGKAH TERJINJIT-JINJIT MENEPUK LENGAN MAHISAWARDANA, SEHINGGA MAHISAWARDANA TERJINGKAT KAGET MENJERIT, MENYEBABKAN LARUNG IKUT TERJINGKAT MENJERIT, JUGA WAKCIRSA SENDIRI IKUTTERJINGKAT MENJERIT MEMELUK TUBUH LARUNG.

CUACA BERUBAH TERANG BENDERANG, BUNYI GONG/BEDUK JUGA LENYAP.

MAHISAWARDANA : Cirsa, kenapa kau jadi berisik?

WOKCIRSA : (GEMETAR KETAKUTAN) Aku tak sanggup berdiri berjauhan, sebaiknya kita kumpul saja. Makan tidak makan asal kumpul.

LARUNG : (KESAL MONDAR MANDIR) Batal….! Baru sepuluh menit kita tapa brata sudah batal. (TEMPO) Cirsa, kau yang menyebabkan niat kita batal!

WOKCIRSA : Who, yang batal siapa? Kan kalian berdua, ha?

MAHISAWARDANA : Semua batal, dan kita akan diumpat Calonarang.

WOKCIRSA : Tidak bisa! (TEMPO) Kalian berdua yang batal, saya tidak!

LARUNG : Ha? Kenapa kau bilang tidak?

WOKCIRSA : Ya, baru kena sentuh kalian sudah berjingkat menjerit.

MAHISAWARDANA : Who, kau sendiri yang bikin gara-gara!

WOKCIRSA : Nah, tandanya kalian tidak kuat bathin, gampang kena goda. (TEMPO) Kalian terjaga karena kena goda, bukan?

MAHISAWARDANA DAN LARUNG TAK MENJAWAB, MEREKA SALING PANDANG-MEMANDANG DUNGU.

Karakter Wokcirsa digambarkan sebagai penakut dan sangat berbeda dengan dua temannya. Irama dialog yang diucapkan Wokcirsa pastilah tidak teratur karena dipengaruhi oleh sifat penakut. Hal itu didukung oleh gerak-gerik tubuhnya. Sementara itu kalimat dialog yang dilontarkan Larung dan Mahisawardana lebih tegas. Dengan demikian berdasarkan dimensi kejiwaan karakter, pemeran dapat mengeksplorasi teknik irama dalam berdialog dan gestur tubuh ketika berdialog.

Latihan teknik irama terkait karakter dari dimensi sosial, kejiwaan maupun paduan keduanya harus dilakukan secara berulang dengan variasi adegan yang berbeda. Berbagai kemungkinan pola irama yang diciptakan dengan pendekatan kadensa atau penekanan dan peluruhan suku kata bisa diterapkan.

3. Teknik Irama Terkait Emosi

Irama dialog dan gerak tubuh pemain dapat dipengaruhi oleh emosi atau suasana hati karakter yang dimainkan. Jika watak karakter cenderung tetap, maka emosi dapat berubah-ubah. Akan tetapi perubahan emosi ini tetap mengikuti alur watak yang telah digariskan. Dengan demikian satu bentuk emosi misalnya marah, dapat diekspresikan secara berbeda tergantung watak karakter. Namun sebagai dasar latihan irama perlu kiranya dibedakan antara emosi satu dengan yang lainnya. Jika dalam teknik muncul dijelaskan bahwa ciri fisik karakter terkait emosi lebih diutamakan, maka dalam teknik irama adalah ciri irama atau penekanan tinggi rendah kata dalam kalimat dialog sesuai emosi yang perlu ditekankan. Untuk mengenali ciri atau pola irama tersebut perlu diberikan baris kalimat yang sesuai dengan emosinya. Di bawah ini adalah baris kalimat bernada marah.

“Sudah aku duga bahwa rencana semacam itu akan gagal. Tapi tak ada yang percaya! Akhirnya hancur dan berantakan semuanya!”

“Jika kau mengatakan aku yang salah, maka itu tidak benar! Karena sesungguhnya kaulah yang culas! Kau menipuku sejak pertama kali kita berbisnis!”

“Kawan-kawan! Ini sudah tidak bisa dibiarkan lagi. Kita kepung rumah tempat maksiat itu!”

Baris kalimat pertama adalah emosi marah yang berhubungan dengan diri sendiri. Baris kalimat kedua adalah emosi marah yang ditujukan kepada orang lain. Baris ketiga adalah rasa marah yang ditujukan untuk mempengaruhi orang banyak. Dalam melatihkan kalimat-kalimat itu perlu dicermati irama dialog dan gerak tubuh terkait dengan emosi marah. Mungkin setiap pemeran akan berlaku berbeda tetapi secara mendasar pola irama dialog dan gerak tubuh dalam emosi marah adalah sama.

Baris kalimat yang dapat digunakan untuk melatih irama dialog dan gerak tubuh dalam emosi senang atau gembira dapat dilihat pada paragraph dibawah.

“Oh akhirnya bisa juga aku menikmati keindahan telaga ini. Hmm, sudah lama rasanya aku menunggu peristiwa ini, dan sekarang aku di sini, sendiri dan menikmati keindahan alam ini.”

“Apa? Kau lulus? Oh, ha ha ha... aku telah menduganya, aku telah menduganya, tidak mungkin kau tidak bisa melewati ujian itu... Selamat kawan, selamat.”

“Mari teman-teman kita sambut pahlawan sekolah kita dengan suka cita, Andro, yeaaaaa..... Andro, andro, andro....”

Baris kalimat pertama adalah emosi senang yang ditujukan untuk diri sendiri. Baris kalimat kedua adalah emosi senang atas keberhasilan orang lain. Baris ketiga adalah perasaansenang yang dirasakan bersama-sama. Perlu kembali dicermati irama dialog dan gerak tubuh terkait emosi tersebut.

Baris kalimat yang dapat digunakan untuk melatih irama dialog dan gerak tubuh dalam emosi sedih atau duka, dapat dilihat pada paragraph dibawah.

“Apapun harus aku terima meskipun untuk itu aku dianggap telah kalah. Ohh.... tak sanggup rasanya menjalani ini sendiri, ohh..”

“Aku tahu, aku tahu... tapi cobalah tenangkan dirimu. Ya, aku mengerti perasaanmu, tapi kau mesti ingat bahwa apa yang terjadi di dunia ini tidaklah abadi. Kuatkanlah hatimu dan relakanlah kepergian anakmu.”

“Inikah yang harus kita hadapi? Diasingkan, tidak dianggap dan selalu dicaci. Kita telah berusaha sekuat tenaga, tetapi selalu saja tidak diakui. Ooo.. mengapa nasib kita harus begini..?”

Baris kalimat pertama adalah perasaan duka yang ditujukan untuk diri sendiri. Baris kalimat kedua adalah rasa sedih dan terharu atas kemalangan yang menimpa orang lain. Baris ketiga adalah perasaan sedih yang dirasakan bersama-sama. Perlu dicermati irama dialog dan gerak-gerik tubuh terkait emosi sedih.

Baris kalimat yang dapat digunakan untuk melatih irama dialog dan gerak tubuh dalam emosi atau perasaan penuh cinta kasih, antara lain :

“Aku tidak percaya bisa membantunya, dan aku juga tidak percaya ia menerima bantuanku begitu saja. Hmm, aku jadi semakin percaya dan kagum padanya.”

“Dengan seluruh kesederhanaan, aku menerima apa yang kau katakan dengan sepenuh hati.”

“Benar teman-teman. Kita harus memberi semangat pada Yandi. Perhatian kitalah yang saat ini ia butuhkan. Sebagai

teman kita harus mampu membangkitannya lagi dari keterpurukan.”

Baris kalimat pertama adalah rasa cinta yang dirasakan seseorang dalam dirinya sendiri terhadap orang lain. Baris kalimat kedua adalah rasa cinta yang diungkapkan kepada orang lain. Baris ketiga adalah perasaan cinta kasih dalam kebersamaan. Perlu dicermati irama dialog dan gerak-gerik tubuh terkait emosi cinta yang dilakukan.

Baris kalimat yang dapat digunakan untuk melatih irama dialog dan gerak tubuh dalam perasaantakut, antara lain :

“Oh tidak, pasti aku akan kalah. Lebih baik besok aku tidak berangkat. Aku benar-benar tidak sanggup melawannya, tapi.... ahhh.. aku pasti akan kalah.”

“Jangan, jangan kau lakukan itu.. Ohh kalau ibu tahu apa jadinya kita? Kita pergi saja dari sini. Awas, pelan-pelan.”

“Ya, aku juga sama, hii... Kita harus senantiasa bersama dan berdekatan, sebab kalau tidak... hiii... kita pasti akan diculiknya satu per satu, hii..”

Baris kalimat pertama adalah rasa takut yang dirasakan seseorang dalam dirinya sendiri. Baris kalimat kedua adalah rasa takut yang diungkapkan kepada orang lain. Baris ketiga adalah rasa takut yang dibangun secara bersama-sama. Perlu dicermati irama dialog dan gerak-gerik tubuh terkait perasaan takut tersebut.

Baris-baris kalimat seperti contoh di atas perlu dikembangkan dengan berbagai latar belakang cerita atau variasi cerita. Kuantitas eksperimentasi teknik irama terkait emosi yang dilakukan oleh pemeran perlu diperbanyak sehingga vokabulari irama semakin kaya. Pada tahapan berikutnya, latihan dapat dilanjutkan dengan mempertemukan dua karakter atau lebih dengan dua emosi yang sama.Dari model latihan ini dapat diteliti perbedaan irama dialog dua orang pemeran atau lebih dalam emosi yang sama.

1. Contoh latihan teknik irama dengan dua pemeran dalam emosi gembira

   A : Yaaaaa... kita berhasil meraihnya!

   B : Yaaaaa...

   A : Ha ha ha.. tidak kusangka ternyata apa yang telah kita latihkan mendapat hasil memuaskan, ha ha ha.

   B : Ha ha ha.. benar sekali kawan, dan kebersamaan kita adalah kuncinya... ha ha ha

   A : Satu untuk semua..

   B : Semua untuk satuuuu

   A : Yeaaaa...

   B : Yeaaaa...

2. Contoh latihan teknik irama dengan dua pemeran dalam emosi marah

   A : Aku tidak terima!

   B : Aku juga sama!

   A : Apa haknya dia menghalangi kita!

   B : Dia pikir hanya dia yang bisa melakukan semua itu. Dia tidak pernah tahu bahwa kita pun juga mampu. Sungguh menjengkelkan!

   A : Kita harus beri pelajaran dia, agar dia tahu bahwa kita ini tidak pantas untuk diremehkan!

   B : Ya!

3. Contoh latihan teknik irama dengan dua pemeran dalam perasaan cinta kasih

   A : Dia sungguh anak yang baik. Selalu membantu ibunya bekerja.

   B : Ya memang benar. Kemarin aku memberinya pakaian agar bisa dipakai sebagai ganti. Kasihan dia, pakaiannya cuma itu-itu saja.

A : Kemarin aku juga memberinya sepatu. Dia dengan sopan mengucapkan terima kasih.

B : Harusnya semua orang mengasihinya...

A : Ya.

4. Contoh latihan teknik irama dengan dua pemeran dalam emosi takut

A : Aku tidak mau jalan sendiri, hiii..

B : Aku juga tidak mau. Kau yang depan...

A : Aku tidak mau, hii.. kau lah yang depan karena kau lebih terbiasa dengan tempat ini kan?.

B : Iya sih, tapi... hii. Kita jalan bersama-sama saja ya?

A : Yaa...

5. Contoh latihan teknik irama dengan dua pemeran dalam emosi sedih

A : Kita tidak jadi liburan tahun ini.

B : Yah, kasihan juga bapak. Beliau telah bekerja keras namun penghasilannya tahun ini tidak bisa digunakan untuk berlibur.

A : Kita pun harus menghemat pengeluaran setiap hari.

Contoh-contoh latihan di atas perlu dikembangkan dengan berbagai variasi kalimat dialog. Persamaan emosi akan suatu hal atau peristiwa yang terjadi dapat diwujudkan dengan beragam ekspresi. Setiap ekspresi yang diwujudkan dalam kalimat dialog dan gerak-gerik tubuh pada intinya memiliki irama yang berbeda.

Latihan dilanjutkan dengan mempertemukan dua emosi berbeda dalam satu persoalan. Di sini pada jelas sekali perbedaan irama dialog yang didukung oleh gerak-gerik tubuh dari masing-masing pemeran terkait emosi karakter yang diperankan. Perhatikan pola irama yang digunakan dalam berdialog. Penekanan dan peluruhan kata dalam kalimat dialog seperti apa yang bisa dilakukan atau bentuk kadensa mana yang digunakan dalam mengekspresikan emosi.

1. Contoh latihan teknik irama dengan dua pemeran dalam emosi sedih dan marah

   A : Ohhh, kucingku... pulanglah... puss, puss...

   B : Dari tadi menangisi kucing melulu! Tidak ada gunanya tahu!!

   A : Tapi... ia belum makan kak..

   B : Kucing kan binatang, dia pasti bisa cari makan sendiri. Sudahlah! Sekarang tugasmu adalah membersihkan ruang tamu!

   A : Puss, puss... pulanglah...

   B : Pas pus pas pus! Hei! Ini sapu dan sekarang lekas menyapu!

   A : Ya kak,... puss.. puss... (SAMBIL MENYAPU)

2. Contoh latihan teknik irama dengan dua pemeran dalam emosi senang dan takut

   A : He Iwa, kau tahu apa yang aku bawa? Ulat hongkong, ha ha ha...!!

   B : Aaaa...! Bawa pergi Bud, bawa pergii, aaaa..!!! Hhehh...

   A : Tidak usah takut, ini tidak menggigit kok, he he he... kau mau..? Pegang saja, tidak apa-apa kok, he he he...

   B : Jangan Bud, jangan... hhehh... geli aku melihatnya... Bud bawa pergi Bud, aaaa....!!

3. Contoh latihan teknik irama dengan dua pemeran dalam emosi cinta dan marah

   A : Bon... bolehkan aku bicara?

   B : Ya, ada apa?

   A : Aku, ehmm.. aku...

   B : Kau mau ngomong apa?!

   A : Aku, ehmm... suka sama kamu Bon..

   B : Apa? Hei, kau ini gila ya? Tidakkah kau bercermin dahulu? Tidak ada orang yang suka sama kamu tahu!!

   A : Tapi... aku suka.

B : Ahh!! Dasar tak tahu diri!!

4. Contoh latihan teknik irama dengan dua pemeran dalam emosi cinta dan senang

   A : Dika.

   B : Ya?

   A : Aku mau bilang bahwa apa yang kau sampaikan kemarin itu, ehm.... aku menerimanya.

   B : Apa??

   A : Ya, aku menerimanya... sampai nanti ya (PERGI)

   B : Hah? Ohh, benarkah ini? Dia menerimanya? Yeaa, ha ha ha.... terimakasih Tuhan kau kabulkan doaku. Ia menerimanya, oh, ha ha ha.... yes! Yes!

5. Contoh latihan teknik irama dengan dua pemeran dalam emosi senang dan marah

   A : Ha ha ha... kamu terjatuh ya??

   B : Hei! Ada orang jatuh malah tertawa!

   A : Soalnya ekspresimu waktu terjatuh itu lucu, ha ha ha ha..

   B : Sialan! Kamu bisa diam tidak, hei!

   A : Bisa sih, tapi kamu lucu, ha ha ha ha....

   B : O, dasar kampret!!

6. Contoh latihan teknik irama dengan dua pemeran dalam emosi takut dan cinta

   A : Apakah jalan ini yang harus kita lewati?

   B : Ya.

   A : Tidak ada jalan lain kah?

   B : Sepertinya tidak.

   A : Aku... aku... tidak iku saja ya...

   B : Kenapa? Nanti kamu kena omel senior lho.

A : Tapi, ahhh.. aku... aku...

B : Kamu takut? Kan ada aku.

Contoh-contoh latihan di atas bisa dikembangkan dengan berbagai variasi emosi yang dipertemukan. Lebih menarik dan menantang jika karakter yang ditampilkan lebih dari dua sehingga variasi teknik irama terkait emosi lebih banyak. Namun perlu diingat bahwa irama dialog ataupun gerak-gerik tubuh pemeran dalam memerankan karakter tidak bisa dihitung atau diukur dengan tepat seperti halnya dalam musik. Pola irama atau rangkaian susunan nada rendah dan tinggi atau susunan penekanan dan pelemahan kata dalam setiap kalimat tekait emosi tidak bisa dibakukan. Dalam teater pengertian irama yang berkaitan erat dengan tempo tidaklah eksak, melainkan tercipta karena perkembangan situasi atau suasana peristiwa dalam lakon (Rendra, 1985:53-54). Latihan yang dilakukan difungsikan untuk menandai atau memahami pola-pola irama yang mungkin diekspresikan terkait emosi tertentu.

4. Teknik Irama Terkait Situasi

Situasi atau *mood* lakon terkait dengan unsur-unsur yang lain seperti dialog, aspek visual dan irama permainan. Aspek dialog dan irama permainan menjadi tugas utama pemeran untuk mewujudkan situasi lakon di atas pentas. Sementara itu aspek visual atau tata artistik memberi dukungan dalam konteks latar tempat kejadian peristiwa. Situasi dengan demikian bertaut erat dengan irama permainan yang sebagian besar terungkap melalui dialog dan gerak-gerik tubuh pemeran.

Situasi akan mempengaruhi irama dialog dan gerak pemeran. Dalam situasi berbeda, irama dialog juga berbeda. Bahkan dalam situasi tertentu, berbagai macam watak peran dapat mengucapkan dialog dengan irama yang sama. Seperti ketika terjadi bencana alam, tiba-tiba semua orang tidak perduli kaya atau miskin, muda atau tua, laki-laki atau perempuan bekerja bahu membahu dan saling tolong menolong.

Situasi peristiwa dalam lakon secara garis besar digambarkan melalui bagian-bagian lakon dalam struktur dramatik, namun secara detil situasi dapat berdiri sendiri. Artinya, situasi dalam lakon terkadang tidak terlalu terikat dengan struktur dramatik. Misalnya,

dalam adegan eksposisi atau pemaparan bisa saja situasi peristiwa yang terjadi bersifat tegang atau damai.Perhatikan cuplikan naskah lakon *Kiblat Tanah Negeri* karya Gondhol Sumargiyono yang pada adegan awal telah menggambarkan ketegangan.

Introduksi

Suasana: tegang panas

Setting : Rumah Ki Gedhe Lemah kuning

Musik : Sampak campur vocal + palaran

Waktu : malam hari

Pelaku : Ki gedhe lemah kuning

Palaran surat dari Unggul Pawenang (dibarengi tarian)

Sabdha Jati, aja ngaku Hyang Sukma

Mara sowano mring reki

Najan leresa ing batin

Nanging luwih kaluputan

Wong wadheh ambuka wadi

Telenge bae pinulung

Pulungi tanpa ling-aling

Kurang waskitha ing cipta

Lunturing kanthi nugraha

Tan saben uwong nampani.

Ki Gedhe Lemah Kuning *(murka)*

Jangankan hanya delapan! Beribu-ribu sesepuh, aku takkan sudi menghadap ke Unggul Pawenang. Aku bukan budak. Aku tidak sudi diperintah. Sejak mentari menampakkan sinarnya aku sudah hidup di antara langit dan bumi ini. Aku dan para sesepuh itu sama, hanya seonggok daging yang berupa bangkai yang tidak lama lagi akan busuk. Menjadi tanah. Tapi hari ini kalian

kumalungkungpara sesepuh. Beraninya mengundang aku yang sebenarnya sudah manunggal dengan Ywang Sukma. Ki Gedhe Lemah Kuning! (*kepada utusan)* Pulanglah!

Utusan

Saya akan pulang dan Ki Gedhe turut bersama saya.

Gajah Sora, Lembu Tanaya, dan Kebo Kenanga

Keparat!

Lancang!

Setan alas!

(Keitiganya menghajar dan mengusir utusan)

musik pembuka beranjak kembali

Adegan pembuka langsung menampakkan situasi ketegangan. Dengan demikian, irama dialog yang diucapkan oleh para pemeranpun akan mengikuti irama ketegangan situasi. Sekarang bandingkan dengan adegan awal dalam naskah *Akal Bulus Scapin* karya Moliere terjemahan Asrul Sani di bawah ini.

BABAK I

ADEGAN I

OCTAVE, SILVESTRE

Octave : Ah, kabar buruk untuk hati seorang kasmaran. Aku dipojokkan ke keadaan yang paling kejam. Silvestre, betul kaudengar di pelabuhan bahwa ayahku pulang?

Silvestre : Betul.

Octave : Dan bahwa dia pulang dengan tekad untuk mengawinkan aku?

Silvestre : Betul.

Octave : Dengan anak gadis Siegneur Geronte?

Silvester : Anak gadis Siegneur Geronte.

Octave : Dan bahwa gadis ini untuk kepentingan itu sudah dipesankan khusus dari Taranto?

Silvestre : Betul. Khusus dari Taranto.

Octave : Dan kau dapat kabar ini dari pamanku?

Silvestre : Dari pamanmu.

Octave : Yang diberitahu oleh ayahku dengan sepucuk surat?!

Silvestre : Dengan sepucuk surat.

Octave : Dan paman ini, katamu, tahu semua persoalan kita.

Silvestre : Semua persoalan kita.

Octave : Oh, bicaralah. Jangan Cuma menyeret kata-kata dari mulutku begitu saja.

Silvestre : Buat apa aku bicara lebih banyak? Kau tidak melupakan satu keadaan pun, dan membeberkan segalanya persis sebagaimana adanya.

Octave : Setidak-tidaknya kau bisa memberi aku nasihat dan mengatakan padaku apa yang harus kulakukan dalam keadaan susah ini.

Silvestre : Percayalah. Aku sama bingungnya seperti kau menghadapi persoalan ini. Aku sendiri memerlukan nasihat.

Octave : Pulangnya dia ini betul-betul menghancurkan aku.

Silvestre : Aku juga.

Octave : Kalau ayahku tahu bagaimana duduk perkaranya, aku boleh bersiap-siap menunggu topan kemarahan yang akan menimpaku.

Silvestre : Kemarahan belum apa-apa. Aku bisa terima sekadar kemarahan. Tapi rupanya, aku akan membayar lebih mahal untuk semua kebodohanmu, dan dari jauh aku bisa melihat topan pukulan-pukulan hebat menyiapkan diri untuk memecah di atas bahuku.

Octave : Ya, Tuhan. Bagaimana aku bisa selamat dari kesusahan ini?

Silvestre : Mestinya itu sudah kau pikirkan sebelum kau masuk ke dalamnya.

Octave : Oh, nasihat-nasihat kau yang terlambat itu membunuh aku.

Silvestre : Aku lebih lagi kau bunuh dengan perbuatan-perbuatanmu yang edan itu.

Octave : Apa yang harus kuperbuat? Apa keputusan yang harus kuambil? Ke mana akan harus kucari?

Adegan pembuka dalam *Akal Bulus Scapin* jelas sekali menggambarkan situasi kekhawatiran dan ketakutan. Tentu saja irama dialoh para karakternya sangat berbeda dengan adegan awal *Kiblat Tanah Negeri*.Pencermatan situasi peristiwa dalam lakon perlu dilakukan. Setiap cerita memiliki keunikan rangkaian peristiwa sendiri. Detil peristiwa akan memberikan gambaran situasi sesungguhnya yang dapat dijadikan acuan bagi pemeran untuk menentukan irama dialog yang akan diucapkan.

Latihan-latihan teknik irama melalui cuplikan naskah lakon terkait dengan situasi perlu banyak dilakukan. Perbedaan situasi menjadikan pemeran kaya akan irama dialog. Apa yang disajikan di atas hanyalah sebatas contoh situasi peristiwa lakon yang berbeda meskipun sama-sama ditempatkan di bagian awal cerita. Masih banyak lagi situasi-situasi unik dalam naskah lakon yang dapat

dijadikan bahan untuk latihan dan tidak mungkin semuanya dituangkan dalam modul ini.

Pengayaan latihan sangat perlu dilakukan dan penting karena akan membuka wawasan pemeran mengenai situasi dan elemen-elemen lakon yang terlibat. Tidak jarang gambaran situasi hanya ditangkap garis besarnya saja sehingga ekspresinya selalu sama. Detil situasi sangatlah penting untuk dipelajari. Situasi kekhawatiran atau ketegangan antara adegan satu dengan yang lain pasti berbeda. Penelisikan secara detil ini pada akhirnya akan membantu pemeran dalam mengekspresikan dialog dan gerak tubuh dalam irama yang tepat dan enak ditonton.

5. Pengembangan Teknik Irama

Pengembangan teknik irama diartikan sebagai pengayaan irama dialog dan gerak karakter bagi pemeran. Seperi telah disebutkan pada bahasan terdahulu bahwa teknik irama dapat dilakukan dengan menguatkan dan melemahkan suku kata dalam setiap kata bagi lakon yang menggunakan kalimat puitis dalam dialog karakter. Karena itu, latihan perlu dilakukan dengan naskah bersifat puitis yang berbeda-beda. Pada akhirnya, pola menguatkan dan melemahkan suku kata ini bisa terpetakan. Seperti apa yang disampaikan oleh McTigue bahwa irama dialog puitis dapat dikembangkan di luar *iambic pentameter*(1992:149). Sebagai misal, pola yang ditentukan dalam satu kata yang terdiri dari tiga suku kata adalah lemah, kuat, lemah atau kuat, lemah, kuat, atau lemah, lemah, kuat dan lain sebagainya.

Bentuk kadensa digunakan Dalam model prosa. Bentuk-bentuk ini bisa dan perlu dikombinasikan untuk menemukan irama yang tepat bagi sebuah kalimat dialog. Tidak mungkin dalam satu naskah lakon hanya digunakan bentuk kadensa terminal, atau paragraf dalam pengucapan dialog. Dalam kalimat dialog yang panjang bisa saja menggunakan kadensa napassementara untuk kalimat yang tidak terlalu panjang menggunakan kadensa terminal. Sementara itu untuk dialog yang bersifat puitis bisa saja diterapkan kadensa suku kata dan untuk dialog-dialog yang pendek menggunakan paragraf. Penggunaan kadensa ini perlu dilatih dan dicobakan dalam berbagai kalimat dialog yang terdapat dalam naskah yang berbeda-beda sehingga pemeran dapat menemukan irama dialog dan gerak tubuh yang tepat dalam berekspresi.

Bentuk pengembangan yang dilakukan dengan dua pendekatan di atas tetap harus memperhatikan karakter, emosi, dan situasi peristiwa dalam lakon. Semua unsur harus digali, dipelajari dan dilakukan eksperimen yang terkait dengan pengembangan teknik irama. Mungkin dalam situasi yang tenang dan damai, pemeran dapat menggunakan kadensa suku kata. Akan tetapi pada saat terjadi ketegangan akibat konflik yang memuncak kadensa napas yang digunakan. Karakter yang berwatak jahat ketika berbicara singkat lebih tepat menggunakan pola menguatkan dan melemahkan suku kata. Namun ketika dalam dialog yang cukup panjang lebih senang menggunakan kadensa terminal. Hal sama juga terjadi dengan emosi karakter yang dalam baris dialog tertentu dapat menggunakan kadensa suku kata tapi dalam baris dialog yang lain menggunakan paragraf.

Pengembangan teknik irama dapat dilakukan dengan melatihkan berbagai macam dialek. Kekhasan dialek daerah atau suku tertentu menarik untuk dipelajari. Bentuk kadensa atau pola penguatan dan pelemahan suku kata dan kata dalam dialek pasti berbeda dan unik. Keberbedaan dan keunikan akan memperkaya pola irama dialog karakter dalam lakon. Intinya, semakin banyak variasi latihan dan eksperimentasi yang dilakukan, pemahaman teknik irama akan menemukan maknanya.

E. Rangkuman

Irama selalu berkait dengan tempo dan ukurannya adalah waktu. Seorang pemeran bisa memperlambat atau mempercepat tempo ketika berbicara dan hal itu akan mempengaruhi waktu yang dibutuhkan dalam menyelesaikan kalimat dialognya. Di Barat, irama dialog-dialog puitis dari naskah klasik banyak menggunakan *iambic pentameter,* di mana dalam satu baris kalimat terdiri dari lima *iamb* (yambe). Satu *iamb* adalah satu rangkaian irama dalam satu tempo yang terdiri dari satu suku kata yang ditekankan atau dikuatkan dan satu suku kata diluruhkan atau dilemahkan.Sementara itu naskah drama Indonesia yang puitis belum tentu dalam satu baris kalimatnya bisa diiramakan model *iambic pentameter*. Oleh karena itu, pola iramanya adalah dengan penekanan dan pelemahan suku kata atau kata dalam kalimat tertentu.

Prosa bentuk menggaris bawahi ritme kadensa yang terdiri dari kadensa suku kata, kadensa napas, kadensa terminal, dan paragraf. Akan tetapi selain pendekatan di atas, irama dapat dibentuk dari dialek tokoh

peran dalam lakon. Masing-masing dialek secara alami memiliki iramanya sendiri. Jika diucapkan dengan benar akan menghasilkan irama dialog yang unik dan menarik.

Teknik irama terkait karakter dapat dilatihkan dengan melakukan analisis atau memahami karakter yang akan dimainkan terlebih dahulu. Titik fokusnya adalah dimensi sosial atau latar belakang sosial dan perwatakan atau kejiwaan karakter. Latihan teknik irama terkait karakter dapat dilakukan melalui cuplikan adegan naskah lakon yang berhubungan langsung dengan materi yang akan dilatihkan. Latihan teknik irama terkait karakter baik dari dimensi sosial, kejiwaan maupun paduan keduanya harus dilakukan secara berulang-ulang dengan variasi adegan yang berbeda.

Irama dialog dan gerak tubuh pemain dapat dipengaruhi oleh emosi atau suasana hati karakter yang dimainkan. Jika dalam teknik muncul dijelaskan bahwa ciri fisik karakter terkait emosi lebih diutamakan, maka dalam teknik irama adalah ciri irama atau penekanan tinggi rendah kata dalam kalimat dialog sesuai emosi yang perlu ditekankan.Pola irama atau rangkaian susunan nada rendah dan tinggi atau susunan penguatan dan pelemahan kata dalam setiap kalimat tekait emosi tidak bisa dibakukan. Dalam teater pengertian irama berkaitan erat dengan tempo tidaklah eksak, melainkan tercipta karena perkembangan situasi atau suasana peristiwa dalam lakon. Dengan demikian latihan teknik irama terkait emosi difungsikan untuk menandai atau memahami pola-pola irama yang mungkin diekspresikan terkait emosi tertentu.

Situasi bertaut erat dengan irama permainan yang sebagian besar terungkap melalui dialog dan gerak-gerik tubuh pemeran. Oleh karena itu, situasi akan mempengaruhi irama dialog dan gerak pemeran. Dalam situasi yang berbeda, irama dialognya juga berbeda. Bahkan dalam situasi tertentu, berbagai macam watak peran dapat mengucapkan dialog dengan irama yang sama. Latihan teknik irama melalui cuplikan naskah lakon terkait dengan situasi perlu banyak dilakukan. Perbedaan situasi menjadikan pemeran semakin kaya akan irama dialog.

Pengembangan teknik irama diartikan sebagai pengayaan irama dialog dan gerak karakter bagi pemeran. Irama dapat ditemukan dengan pola menguatkan dan melemahkan suku kata dalam setiap kata bagi lakon yang menggunakan kalimat puitis dalam dialog karakternya. Sementara dalam model prosa, bentuk kadensa digunakan. Bentuk-bentuk ini bisa dan perlu dikombinasikan untuk menemukan irama yang tepat bagi sebuah kalimat dialog. Pengembangan teknik irama yang

dilakukan dengan dua pendekatan harus tetap memperhatikan karakter, emosi, dan situasi peristiwa dalam lakon.

F. Latihan/Evaluasi

Pemantapan antapkan pemahaman mengenai teknik irama, anda dapat mengerjakan soal latihan di bawah ini.

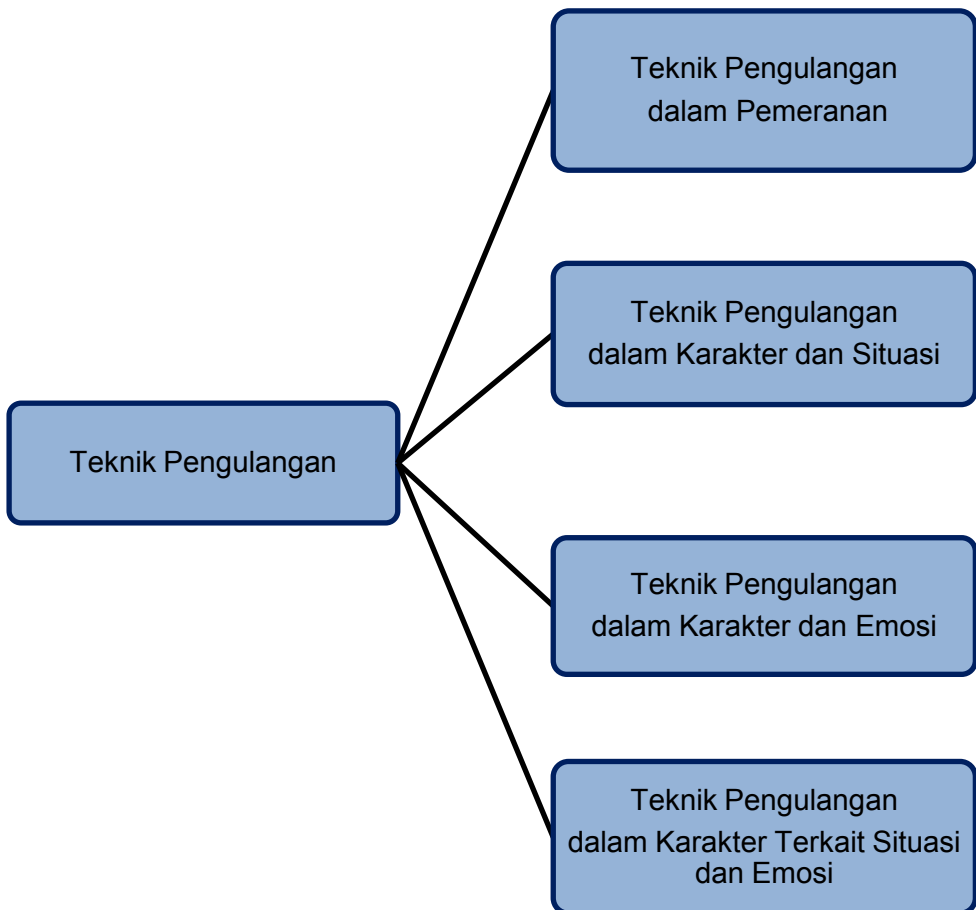
a. Jelaskan dengan singkatteknik irama dalam pemeranan.
b. Jelaskan dengan singkat teknik irama terkait karakter
c. Jelaskan dengan singkat teknik irama terkait emosi.
d. Jelaskan dengan singkat teknik irama terkait situasi.
e. Jelaskan dengan singkat bentuk-bentuk latihan pengembangan teknik irama.

G. Refleksi

a. Manfaat apakah yang anda peroleh setelah mempelajari unit pembelajaran ini?
b. Apakah menurut anda unit pembelajaran ini menambah wawasan mengenai teknik irama?
c. Bagaimana pendapat anda mengenai bentuk latihan teknik irama dalam pemeranan?
d. Menurut anda, bisakah anda mengembangkan teknik irama dengan dialek tertentu yang bukan dialekmu sendiri?

A. Ruang Lingkup Pembelajaran

Teknik Pengulangan

- Teknik Pengulangan dalam Pemeranan
- Teknik Pengulangan dalam Karakter dan Situasi
- Teknik Pengulangan dalam Karakter dan Emosi
- Teknik Pengulangan dalam Karakter Terkait Situasi dan Emosi

B. Tujuan Pembelajaran

Setelah dan mempelajari unit pembelajaran 3 peserta didik mampu :

1. Menjelaskan teknik pengulangan dalam pemeranan
2. Melakukan teknik pengulangan dalam karakter dan situasi
3. Melakukan teknik pengulangan dalam karakter dan emosi
4. Melakukan teknik pengulangan dalam karakter terkait situasi dan emosi

Selama 28 JP (7 minggu x 4 JP)

C. Kegiatan Belajar

1. Mengamati

a. Mengamati penggunaan teknik pengulangan dalam pementasan teater
b. Menyerap informasi berbagai sumber belajar mengenai teknik irama dalam pemeranan

2. Menanya

a. Menanyafungsi teknik pengulangan dalam pemeranan
b. Menanya penggunaan teknik pengulangan yang tepat
c. Mendiskusikan bentuk pelatihan teknik pengula-ngan dalam adegan

3. Mengeksplorasi

a. Melatihkan berbagai macam teknik pengulangan di antara karakter peran dalam situasi berbeda

b. Melatihkan berbagai macam teknik pengulangan di antara karakter peran dalam emosi berbeda

c. Melatihkan berbagai macam teknik pengulangan di antara karakter peran dalam situasi dan emosi yang berbeda

4. Mengasosiasi

   a. Membedakan teknik pengulangan sesuai situasi
   b. Membedakan teknik pengulangan sesuai emosi

5. Mengomunikasi

   a. Mencatat ragam teknik pengulangan terkait emosi dan situasi di antara karakter peran
   b. Memperagakan ragam teknik pengulangan sesuai emosi dan situasi di antara karakter peran dalam adegan yang berbeda

D. Materi

1. Teknik Pengulangan dalam Pemeranan

Pengulangan dalam khasanah latihan peran memiliki arti melakukan sesuatu secara berulang. Pengulangan merupakan hal yang sangat penting bagi pemeran pemula. Pemeran pemula ketika mendapatkan peran atau harus memerankan karakter sekecil apapun peran itu, sama sekali tidak tahu apa yang harus dilakukan. Hal yang bisa dikerjakan adalah mencoba sesuatu terkait dengan karakter tersebut secara berulang sehingga menemukan kepantasan. Dengan melakukan pengulangan kesadaran atau pemahaman hal yang dipelajari terkait karakter akan muncul dengan sendirinya. Dalam setiap pengulangan, pemahaman akan semakin mendalam sampai menemukan makna yang pas baginya dan siap untuk dipresentasikan (Merlin, 2010:93-94).

Proses melakukan sesuatu secara berulang yang dilakukan oleh pemeran pemula menjadi salah satu teknik pelatihan dalam pemeranan. Tidak hanya sekedar membiasakan gerak atau pengucapan kalimat dialog, tetapi pengulangan membangun makna peran yang dilakonkan. Banyak sutradara atau pelatih teater amatir menginstruksikan pemain ketika sedang berlatih untuk beraksi secara berulang dalam sebuah adegan, demi memenuhi kepantasan adegan menuruti konsep artistiknya. Sutradara lupa bahwa pemahaman atau kesadaran pemain terhadap seluruh lingkungan yang mendasari adegan perlu dibangun. Akhirnya, pemeran beraksi sekedar memenuhi instruksi sutradara atau pelatih tanpa pernah memahami apa yang sesungguhnya sedang dilakukan. Baik dan buruknya

pemeran beraksi tergantung pada penilaian sutradara atau pelatih, sehingga tanpa disadari sutradara atau pelatih telah membentuk pemain menjadi robot.

Teknik pengulangan dalam pelatihan peran sangat penting dilakukan demi kebaikan dan kemajuan pemeran, bukan sutradara atau pelatih. Sanford Meisner selalu menggunakan teknik ini dalam latihan pemeranan. Pengulangan melalui latihan adegan senantiasa dilakukan untuk menghidupkan karakter peran dalam diri pemeran secara alami (Meisner, 1987:58). Artinya ketika seorang pemeran berperan, apa yang dilakukan adalah laku karakter peran yang dimainkan secara otomatis. Di bawah adalah latihan adegan dengan kata atau kalimat yang diulang-ulang dalam sesi latihan Sanford Meisner, perhatikan.

JOHN DUDUK DIMEJA DAN MEMBACA SEBERKAS TULISAN DARI SEBUAH AMPLOP MANILA. IA MEMBACA DENGAN TEKUN DAN SESEKALI MEMBERI TANDA DENGAN PENSIL BERWARNA MERAH. TIBA-TIBA TERDENGAR KETUKAN KERAS DI PINTU SEPERTI TIDAK SABAR. PADA KETUKAN KETIGA DIA BERANJAK DAN MEMBUKA PINTU.

John : Keras sekali.

Rose : Ya, keras sekali. (*tetap berdiri di ambang pintu*)

John : Keras sekali. (*John mengulangi*)

Rose : Ya, ada yang salah dengan hal itu?

John : Ada yang salah dengan hal itu?

Rose : Ada yang salah dengan hal itu?

John : Tidak, tidak ada yang salah dengan hal itu.

Rose : Apakah kau menyilakan aku masuk?

John : Aku menyilakanmu masuk?

Rose : Ya.. (*sedikit membentak*) ada masalah?

John : Tidak, bukan satu masalah. (*John bertanya dengan sedikit sinis*) Mau masuk ke dalam apa di luar?

Rose : Ke dalam atau di luar?!

John : Ke dalam atau di luar?

Rose : Apakah ini sebuah interogasi?

John : Bukan, ini bukanlah interogasi. (*kembali menegaskan*) Ke dalam atau di luar!?

Rose : Jangan memperlakukanku seperti anak kecil.

John : Aku tidak memperlakukanmu seperti anak keil.

Rose : Kau memperlakukanku seperti anak kecil.

John : Ke dalam atau di luar? (*John berkata dengan lembut. Dan setelah sesaat Rose akhirnya masuk ke ruangan dan John menutup pintu, lalu segera ke meja melanjutkan pekerjaanya*)

Rose : Sungguh bodoh.... kau tidak menghiraukan aku ya! (*John hanya mengerling sebentar*) Tampangmu benar-benar jelek. (*setelah beberapa saat diam dan melihat apa yang dikerjakan John, ia berkata*) Itu pasti pekerjaan yang sulit.

John : Ya, ini sulit. (*John mulai mengunyah bibir atasnya*)

Rose : Ah ha! Kau mengunyah bibirmu sendiri!

John : Ya, aku mengunyah bibirku sendiri.

Rose : Oh maaf. Kau nampak seperti pebisnis.

John : Aku memang seperti pebisnis.

Rose : Ya, benar.

John : *(tegas)*Apa yang sebenarnya kau inginkan?

Rose : Apa yang aku inginkan?

John : Apa yang kau inginkan?

Rose : Apakah kau jengkel padaku?

John : Aku jengkel padamu?

Rose : Ya, apakah kau jengkel padaku?

John : Ya, (*dengan pelan*) aku jengkel padamu.

Rose : Baiklah, aku akan pergi.

John : Kau akan pergi.

Rose : Ya, aku akan pergi.

John : Kau akan pergi?

Rose : itu yang kau inginkan kan?

John : Ya, itu yang aku inginkan.

Rose : Kau sungguh-sungguh jahat.

John : Jahat?

Rose : Ya, tidak kah kau berpikir demikian? (*John memandang Rose*). Hemm, bagus. Kau sungguh menyebalkan.

ROSE MENYALAMI JOHN DENGAN ERAT DAN KEMUDIAN BERJALAN MENUJU PINTU, KELUAR DAN MENUTUPNYA. (Meisner, 1987: 63-65)

Adegan di atas dilatihkan secara improvisatoris dan ketika adegan ini selesai Meisner menganggap sebagai sebuah adegan dan bukan lagi sesi latihan. Itu semua karena pengulangan kalimat dialog yang dilakukan seolah telah muncul secara otomatis dan intuitif dari diri para pemeran. Semua terjadi begitu saja, mengalir tanpa direka-reka dan itu tujuan dari pemeranan (*acting*).

Pola latihan seperti yang dilakukan Meisner di atas tidak hanya dilakukan dengan dialog tetapi juga gerak yang diulang-ulang. Semakin sering diulang dengan pengarahan dan evaluasi, semakin

timbul kesadaran dan pemahaman pemeran terhadap aksi yang dilakukan. Tujuan utama adalah agar apa yang dilakukan pemeran itu benar-benar terjadi saat ini. Bukan hasil dari pemikiran sebelumnya atau perkiraan setelahnya. Dalam bahasa para pemeran profesional disebutkan bahwa akting atau laku aksi terjadi spontan tanpa dibuat-buat, aksi maupun reaksi yang dilakukan harus benar-benar terjadi saat ini, saat dimana aksi itu dilakukan bukan karena telah dirancang sebelumnya (McTigue, 1992: 117).

Setiap aksi yang dilakukan pemeran harus didorong oleh motif tertentu tetapi ketika ia melakukan aksi tersebut, motif aksi harus diabaikan. Untuk itulah Meisner melatihkan sesuatu secara berulang sehingga pada akhir pemeran melakukan aksinya bukan karena motif tertentu tetapi memang karena dia harus melakukan aksi tersebut. Seperti ketika kita mengetuk pintu seseorang, pada saat kita mengetuk pintu yang kita lakukan adalah mengetuk pintu tersebut tanpa maksud apapun meskipun sebelumnya kita punya niat atau satu motif tertentu yang mendorong kita untuk mengetuk pintu (Meisner, 1987: 38). Dalam kehidupan nyata ketika kita mencuci piring memang yang kita lakukan fokus pada mencuci piring, bukan pada niat semula mengapa kita harus mencuci piring. Untuk mendapatkan fokus pada aksi inilah latihan penggal adegan atau kasus dilakukan secara repetitif.

Teknik pengulangan dalam latihan peran juga terjadi dalam lakon atau aksi laku karakter dalam lakon namun dengan tujuan berbeda. Dalam satu lakon terkadang memiliki alur melingkar, di mana adegan akhir cerita sama persis dengan adegan awal. Hal ini dimaksudkan untuk memberikan akhir yang menggantung pada penonton sehingga menyisakan pemikiran tertentu. Untuk melakukan adegan awal dan akhir ini diperlukan pengulangan aksi bagi pemeran baik dalam bentuk dialog, gerak ataupun keduanya. Untuk memberikan impresi yang baik, pengulangan adegan ini harus dilakukan secara persis.

Adegan dalam lakon sering juga mengandung pengulangan, baik pengulangan bunyi, kata, kalimat atau gerak tubuh. Pengulangan terjadi karena memiliki maksud tertentu. Misalnya untuk memperjelas atau menegaskan maksud tertentu seperti dalam cuplikan dialog di bawah ini.

A : Apa yang sedang kau pikirkan, mengapa kau termenung sambil tersenyum?

B : Kau tahu, akhirnya aku mampu melakukannya, yah aku mampu melakukannya.

Apa yang diucapkan B adalah untuk menegaskan bahwa ia telah mampu melakukan sesuatu. B perlu menegaskan hal itu karena ada dugaan sebelumnya bahwa ia tidak mampu melakukan. Bentuk pengulangan di atas bisa pula terjadi seperti di bawah ini.

A : Apa yang sedang kau pikirkan, mengapa kau termenung sambil tersenyum?

B : Kau tahu, akhirnya aku mampu melakukannya.

A : Apa kau bilang?

B : Ya, aku mampu melakukannya.

A : Benarkah?

B : Ya, aku mampu melakukannya!

Penegasan dilakukan B karena A seolah tidak mempercayai. Dan ketika A memang tidak mempercayai B kembali mengulang kalimat dengan tegas dan jelas. Penegasan di atas akan berubah ketika A sejak awal meyakini bahwa B bisa melakukan.

A : Apa yang sedang kau pikirkan, mengapa kau termenung sambil tersenyum?

B : Kau tahu,... akhirnya akumampu melakukannya.

A : Ha ha ha, aku tahu kau mampu melakukannya.

B : Benarkah?

A : Ya, aku tahu kau mampu melakukannya.

Dialog di atas memperlihatkan ketidakyakinan itu ada pada B sehingga A perlu melalukan pengulangan untuk meyakinkan B bahwa dirinya tahu kalau B mampu melakuka. Dari contoh ini dapat dipetakan pola sederhana bentuk pengulangan kalimat dialog. Yang pertama pengulangan dilakukan oleh orang yang melakukan aksi (B) dan yang kedua pengulangan dilakukan oleh orang yang melakukan reaksi (A).

Pengulangan dapat pula dilakukan untuk menunjukkan tingkat intelektual karakter dalam lakon. Perhatikan cuplikan dialog di bawah.

A : Nanti setelah sampai di perempatan...

B : Setelah sampai di perempatan...

A : Kau belok ke kanan dan berjalan lurus.

B : Belok ke kanan dan berjalan lurus.

A : Di ujung jalan ada puskesmas..

B : Di ujung jalan ada puskemas..

A : Nah, di samping puskesmas itulah rumahnya Ujang.

B : Di samping puskesmas itulah rumahnya ujang. (diam sebentar). Terimakasih ya.

A : Sama–sama.

Penggal dialog di atas memberi gambaran bahwa B adalah tokoh yang tingkat intelektualnya rendah. Ia selalu mengulangi apa yang dikatakan A secara persis. Pengulangan ini ia lakukan dalam rangka mengingat penjelasan sederhana yang diberikan oleh A. Peristiwa di atas akan berubah sekiranya B adalah tokoh yang cerdas. Ia cukup mendengarkan keterangan A dari awal sampai akhir dan memahami lalu berucap terimakasih.

Tidak semua naskah mengandung bentuk pengulangan. Namun, dalam situasi pengulangan ini sangat mungkin terjadi seperti apa yang telah dicontohkan di atas. Teknik pengulangan terkadang

dilakukan untuk memberi efek artistik tertentu. Misalnya dalam naskah lakon absurd*Sementara Menunggu Godot* karya Samuel Beckett terjemahan B. Verry Handayani, pengulangan dilakukan untuk memberi penekanan pada situasi absurd yang sedang terjadi.

Pozzo : Aku harus pergi.

Estragon : Dan jammu?

Pozzo : Aku mungkin meninggalkannya di puriku.

(*Hening*)

Estragon : Kalau begitu dadagg..

Pozzo : Dag...

Vladimir : Dag...

Estragon : Dag... (*Hening. Tidak seorangpun bergerak*)

Vladimir : Dag...

Pozzo : Dag...

Estragon : Dag... (*Hening*)

Pozzo : Dan terima kasih.

Vladimir : Kembali.

Pozzo : Jangan, jangan.

Estragon : Ya, ya.

Pozzo : Tidak, tidak.

Vladimir : Ya, ya.

Estragon : Tidak, tidak (*Hening*)

Pozzo : Nampaknya aku tidak dapat... (*bimbang lama*) ... pergi.

Pengulangan di atas ingin menekankan suasana ganjil yang sering terjadi dalam kehidupan sehari-hari, dimana seseorang ingin pergi tapi pada saat yang sama ingin tetap tinggal. Sementara orang-orang yang akan ditinggalkan mengiyakan tetapi dalam saat yang sama tidak mau ditinggalkan. Jika pemeran, baik dalam melakonkan adegan pengulangan di atas, maka efek artistik mengenai absurditas yang diharapkan penulis naskahakan menemukan maknanya.

Teknik pengulangan dalam pementasan sering pula dilakukan melalui gerak tubuh baik itu untuk menegaskan maksud atau ciri karakter tertentu atau sebagai bagian dari aksi yang dianggap mampu memperindah tontonan. Jika kita cermati dalam pentas teater dramatik pada saat genting, adegan pemeran yang hendak keluar dari panggung sering diberi jeda sebentar, melangkah kembali, jeda baru kemudian benar-benar melangkah keluar. Seolah-olah ada yang sangat penting untuk disampaikan kembali tetapi tidak jadi dilakukan dan hal ini melahirkan sedikit tanda tanya bagi penonton. Apa sesungguhnya yang ingin disampaikan. Tanda tanya inilah yang diharapkan untuk mempermanis adegan tersebut.

Teknik seperti di atas sering dilakukan berulang dalam satu lakon. Gaya keluar dan cara membalik badan divariasi sedemikian rupa baik dari orang yang hendak pergi keluar atau dari orang akan ditinggalkan. Misalnya, seseorang hendak pergi, ia berpamitan kepada orang yang akan ditinggalkan. Kemudian ia melangkah keluar, tapi baru beberapa langkah orang yang akan ditinggalkan memanggilnya. Ia lalu berhenti, membalik badan lagi ke belakang, jeda, tetapi orang yang memanggilnya tidak jadi mengatakan sesuatu dan kembali menyilakannya pergi. Jeda sebentar, dan kemudian ia benar-benar pergi. Kembali di sini penonton dibuat bertanya apa maksud dari adegan tersebut. Seolah ada hal yang penting namun rahasia sehingga pentonton tidak boleh mengetahuinya. Mungkin memang adegan tersebut memiliki arti, tetapi mungkin juga hal tersebut dilakukan sebagai bagian dari efek artistik.

Pengulangan adegan dalam sebuah lakon mampu memberikan sentuhan keindahan selama tidak dilakukan terus

menerus. Ada hal yang seolah sengaja tidak dibiarkan untuk diketahui. Seolah ketidaktahuan itu menjadi dari kehidupan sehari-hari manusia di mana tidak mungkin semuanya serba terbuka. Orang memang senang mengetahui banyak hal tapi terkadang senang juga untuk tidak mengetahui hal-hal tertentu. Dalam khasanah pertunjukan teater, ketidaktahuan ini kadang menjadi unsur keindahan yang sengaja dibangun. Jika cerita dengan jelas dipahami oleh penonton sehingga tidak ada lagi yang tersisa dalam sebuah tanya, maka pertunjukan itu justru terasa kering. Tidak ada lagi yang perlu ditanyakan, tidak ada lagi yang perlu didiskusikan lalu untuk apa ditonton jika demikian?

2. Teknik Pengulangan dalam Karakter dan Situasi

Latihan teknik pengulangan dalam karakter dan situasi dapat dilakukan melalui penggal-penggal adegan. Seperti dilakukan oleh Sanford Meisner dalam penjelasan di atas. Penggal adegan dapat dilakonkan secara improvisatoris atau berbasis teks. Dalam naskah lakon memang tidak terlalu banyak bentuk pengulangan baik itu dalam format dialog aksi fisik. Akan tetapi pengulangan yang terjadi sekecil apapun dalam lakon pasti memiliki arti tertentu. Di bawah ini adalah pengulangan yang terjadi dalam naskah lakon *Akal Bulus Scapin* karya Moliere terjemahan Asrul Sani. Perhatikan percakapan antara Octave dan Silvestre dalam adegan pembuka.

BABAK I

ADEGAN I

OCTAVE, SILVESTRE

Octave: Ah, kabar buruk untuk hati seorang kasmaran. Aku dipojokkan ke keadaan yang paling kejam. Silvestre, betul kaudengar di pelabuhan bahwa ayahku pulang?

Silvestre : Betul.

Octav e : Dan bahwa dia pulang dengan tekad untuk mengawinkan aku?

Silvestre : Betul.

Octave : Dengan anak gadis Siegneur Geronte?

Silvester : Anak gadis Siegneur Geronte.

Octave : Dan bahwa gadis ini untuk kepentingan itu sudah dipesankan khusus dari Taranto?

Silvestre : Betul. Khusus dari Taranto.

Octave : Dan kau dapat kabar ini dari pamanku?

Silvestre : Dari pamanmu.

Octave : Yang diberitahu oleh ayahku dengan sepucuk surat?!

Silvestre : Dengan sepucuk surat.

Octave : Dan paman ini, katamu, tahu semua persoalan kita.

Silvestre : Semua persoalan kita.

Octave : Oh, bicaralah. Jangan Cuma menyeret kata-kata dari mulutku begitu saja.

Silvestre : Buat apa aku bicara lebih banyak? Kau tidak melupakan satu keadaan pun, dan membeberkan segalanya persis sebagaimana adanya.

Octave : Setidak-tidaknya kau bisa memberi aku nasihat dan padaku apa yang harus kulakukan dalam keadaan susah ini.

Silvestre : Percayalah. Aku sama bingungnya seperti kau menghadapi persoalan ini. Aku sendiri memerlukan nasihat.

Octave sedang dilanda masalah perkawinannya dan merasa khawatir serta bingung. Silvestre pun juga dalam keadaan bingung atas persoalan yang menimpa Octave. Situasi ini menyebabkan Octave menanyakan semua yang telah ia ketahui perihal masalah yang dihadapinya. Sementara Silvestre menjawab pertanyaan Octave dengan mengulang-ulang kalimat Octave karena ia tahu bahwa

Octave sebenarnya telah memahami persoalan yang sedang dihadapinya.

Pengulangan dalam adegan di atas menekankan situasi kebingungan yang dialami oleh Octave dan Silvestre. Apa yang dilakukan Silvestre dengan mengulangi setiap ujung perkataan Octave itu sungguh menjengkelkan. Namun justru itulah yang ingin diungkapkan dalam adegan di mana kedua karakternya memang bingung, khawatir dan jengkel atas apa yang sedang terjadi. Jadi pengulangan pada adegan di atas menekankan situasi yang sedang dihadapi. Berbeda dengan adegan dalam naskah *Wek Wek* karya D. Djajakusuma di bawah ini, perhatikan pengulangan bunyi yang terjadi.

ADEGAN I

SEKELOMPOK BEBEK MEMASUKI PANGGUNG

Petruk

Sejauh mata memandang, sawah luas terbentang, tapi tidak sebidang tanah pun milikku.

Padi aku yang tanam, juga aku yang ketam. Tapi tidak segenggam milikku.

Bebek tiga puluh ekor, semuanya tukang bertelor. Tapi tidak juga sebutir adalah milikku.

Badan hanya sebatang, hampir-hampir telanjang. Hanya itu saja milikku.

ADEGAN II

BAGONG DAN PENGAWALNYA MEMASUKI PANGGUNG

Bagong

Aku orang berada, apa-apa ada. Juga buah dada, itulah beta.

Sawah berhektar-hektar, pohon berakar-akar, rumah berkamar-kamar, itulah nyatanya.

Kambing berekor-ekor, bebek bertelor-telor, celana berkolor-kolor, film berteknik kolor.

Perut buncit ada, mata melotot ada, pelayan ada, pokoknya serba ada.

ADEGAN III

GARENG DAN EMPAT KAWANNYA MEMASUKI PANGGUNG

Gareng

Badannya langsing, matanya juling, otaknya bening. That's me!

Tipu menipu, adu mengadu, ijazah palsu, that's me!

Gugat menggugat, sikat menyikat, lidah bersilat, that's me!

Profesiku pokrol bambu, siapa yang tidak tahu, that's me!

ADEGAN IV

Semar

Saya jadi lurah sejak awal sejarah, sudah lama kepingin berhenti tapi tak ada yang mau mengganti. Sudah bosan, jemu, capek, lelah.

Otot kendur, mata kabur, mau mundur dengan teratur, mau ngaso di atas kasur.

Saya kembung bukan karena busung, mata berair bukan karena banjir, tapi karena menjadi tong sampah. Serobotan tanah, pak lurah. Curi air sawah, pak lurah. Beras susah, pak lurah.

Semua masalah, pak lurah, tapi kalau rejeki melimpah, pak lurah…tak usah…payah.

Situasi yang cenderung tenang dalam cuplikan naskah di atas adalah tahap eksposisi atau pemaparan dalam lakon. Masing-masing karakter muncul dan mengenalkan diri. Gaya yang mereka tampikan senada yaitu memperkenalkan diri melalui kalimat bersanjak. Pengulangan bunyi yang terjadi dalam kalimat bersanjak jika tidak

dilakukan dengan menarik dan variatif akan membosankan. Meskipun maksud dari pemaparan di atas adalah menampilkan karakter lakon dengan cara humor.

Setiap karakter harus menampilkan diri dengan gaya yang berbeda dan pola dialog yang berbeda. Pengulangan bunyi dalam baris kalimat pun harus berbeda. Ciri masing-masing karakter harus ditonjolkan termasuk suara dan nada bicara. Hal ini ditujukan agar bentuk pengulangan bunyi dalam dialog tidak monoton. Sering terjadi, kalimat puitis atau kalimat bersanjak diucapkan dalam gaya yang sama iramanya. Hasilnya, antara karakter satu dengan yang lain tidak ada beda.

Teknik pengulangan dalam karakter dan situasi terikat erat dengan konsep artistik penulis naskah lakon. Ketika dalam cuplikan naskah *Akal Bulus Scapin* situasi yang terjadi lebih ditekankan, maka semua karakter yang terlibat harus mengikuti *mood* peristiwa. Sementara jika karakter yang lebih ditekankan seperti dalam cuplikan naskah *Wek Wek,* maka situasi mengikuti laku karaker. Penulis lakon sudah menjelaskan hal tersebut dalam lakon baik melalui dialog atau keterangan laku aksi.

Cuplikan adegan *Sementara Menunggu Godot* di bawah ini memperlihatkan , pengulangan dilakukan untuk mempertegas situasi absurd melalui karakter yang unik. Vladimir memaksakan perasaan bahagia kepada Estragon dan Estragon menerima meskipun ia tidak tahu mengapa harus merasa bahagia.

Vladimir : Jauh di lubuk hatimu, pasti kau juga bahagia. Jika saja kau tahu.

Estragon : Bahagia karena apa?

Vladimir : Kembali bersamaku lagi.

Estragon : Begitukah menurutmu?

Vladimir : Katakanlah begitu, meski itu tak benar.

Estragon : Apa yang harus aku katakan?

Vladimir : Katakan, aku bahagia.

Estragon : Aku bahagia.

Vladimir : Aku juga.

Estragon : Aku juga.

Vladimir : Kita bahagia.

Estragon : Kita bahagia. (*Hening*). Apa yang kita lakukan sekarang, sekarang kita bahagia?

Pengulangan kata "bahagia" dalam adegan di atas justru menandakan bahwa Vladimir dan Estragon sesungguhnya tidak bahagia. Situasi absurd yang akhirnya membentuk karakter menjadi absurd semacam ini sangat baik digunakan sebagai bentuk latihan. Mempraktikkan pengulangan kata "bahagia" dalam baris-baris kalimat diaog hingga sampai pada makna ketidakbahagiaan ini menjadi tantangan tersendiri bagi pemeran. Keadaan berbalikan seperti ini sering kita temui dalam kehidupan di mana orang bernyanyi dengan suara lantang ketika berjalan sendiri di malam hari menjadi penanda bahwa orang tersebut takut.

Latihan teknik pengulangan dalam karakter dan situasi melalui cuplikan naskah seperti perlu sering dilakukan. Adegan bisa ditulis atau direka sendiri, tidak harus bergantung dari ketersediaan naskah lakon. Pengulangan yang dilakukan juga tidak harus dalam skala besar yang tertuang dalam adegan yang panjang. Hal kecil dan sepele pun bisa digunakan sebagai bahan latihan seperti contoh di bawah.

DALAM SITUASI YANG TEGANG KARENA SEDANG TERJADI PENCURIAN, PAK LURAH MEMBERI PENJELASAN DENGAN CEPAT KEPADA PAK HANSIPMENGENAI STRATEGI MENANGKAP PENCURI TERSEBUT.

Lurah : Begini pak Hansip.

Hansip : Siap pak.

Lurah : Nanti kita kepung pencuri itu dari setiap penjuru. Kita mulai dari ujung sawahnya pak Marto.

Hansip : (Mengangguk-angguk) ya.

Lurah : Taruh lima orang di situ. Kemudian dari pojok rumahnya Bu Soma, enam orang di situ.

Hansip : (Mengangguk-angguk) ya

Lurah : Lalu dari pos ronda lima orang juga di situ. Dari sebelah Masjid, enam orang di situ. Dan semuanya tidak boleh berpencar.

Hansip : (Mengangguk-angguk) ya.

Lurah : Berikutnya pak Hansip bersama saya dan empat orang lain dari sini.

Hansip : (Mengangguk-angguk) ya.

Lurah : Kita harus bergerak bersama tidak boleh saling berpisah.

Hansip : (Mengangguk-angguk) ya.

Lurah : Setiap ada gerakan atau sesuatu yang mencurigakan jangan bergerak dulu, amati dan selidiki. Kalau memang itu benar-benar si pencuri baru kita sergap. Alat komunikasi kita adalah kentongan. Kita saling memberi tahu satu sama lain secepatnya. Mengeri pak Hansip?

Hansip : (Mengangguk-angguk, menatap pak Lurah) Tidak pak.

Contoh di atas menunjukkan karakter Lurah yang tegas dan cekatan sementara Hansip kurang cerdas. Dalam situasi gawat dan ketersediaan waktu sedikit segala sesuatu harus dilakukan dengan cepat, tetapi Hansip justru malah tidak tahu. Jika dilakukan dengan baik, adegan ini akan mengundang tawa tanpa harus berniat melucu. Situasi cerita dan keterlibatan karakter dalam cerita telah menjelaskan semuanya. Jadi, lakukan saja aksi sesuai situasi dan karakter.

3. Teknik Pengulangan dalam Karakter dan emosi

Emosi adalah luapan perasaan sesaat yang dialami oleh karakter mengandung bentuk atau ekpresi pengulangan merupakan

bahan latihan yang menarik. Tidak banyak mungkin adegan yang membutuhkan eksplorasi teknik pengulangan terkait karakter dan emosi dalam lakon, namun ketika hal tersebut terjadi harus mampu ditampilkan dengan baik. Contoh dalam adegan pertengkaran atau puncak konflik yang digambarkan dalam bentuk pertentangan dialog, pengulangan kalimat sering terjadi. Bahkan secara khusus, pengulangan yang dilakukan adalah penanda bagi karakter tertentu. Misalnya kalimat, “pergi kau, pergi!” menjelaskan bahwa pengulangan kata “pergi” adalah luapan perasaan marah yang memuncak.

Latihan teknik pengulangan terkait karakter dan emosi ini perlu dirancang dan dilakukan dalam adegan khusus baik itu bersifat improvisasi maupun berbasis teks. Di bawah beberapa contoh adegan yang dapat digunakan sebagai latihan teknik pengulangan terkait karakter dan emosi.

a. Marah

1) Seorang pemeran muncul sendirian di atas panggung dalam keadaan marah pada diri sendiri

“Tidak mungkin, tidak mungkin!! Jika dia bisa kenapa aku tidak. Ini pasti ada sesuatu yang terjadi, pasti!”

“Hehh, Anto, Anto, Anto!! Mengapa kau selalu merusak suasana?”

“Inilah yang terjadi, inilah yang terjadi! Herghh.. tidak ada yang paling sial di dunia ini selain aku. Herghh,... hergghhh.... herrgghhh!!”

2) Seorang pemeran muncul di atas panggung dan seolah sedang memarahi orang lain

“Ini hasilnya? Ini hasilnya?? Ouh, sudah berapa lama kau bekerja di sini dan ini hasilnya?? Astaga, keluar dari ruanganku sekarang, keluar!!”

“Bukankah sudah kubilang padamu bahwa kau harus hati-hati. Sekarang apa yang terjadi, apa yang terjadi? Permintaan maaf tidak akan menyelesaikan keteledoranmu. Sekarang kau harus ganti,... kau harus ganti kerugian ini!”

3) Dua orang pemeran di atas panggung dan keduanya dalam keadaan marah

A : Aku tidak mau bertanggung jawab atas apa yang terjadi!

B : Mengapa tidak mau? Kaulah yang mengajak aku melakukan ini.

A : Tapi kau yang punya ide.

B : Tapi bagaimanapun kau yang paling bertanggung jawab!

A : Kau yang paling bertanggung jawab!

B : Kau!

A : Kau!!

A : Tunjukkan padaku siapa yang paling bisa!

B : Tunjukkan padaku siapa yang paling bisa!

A : Jika kau orangnya maka akulah lawanmu!

B : Jika kau orangnya maka akulah lawanmu!

A : Heh, berani kau rupanya!

B : Heh, berani kau rupanya!

b. Sedih

1) Seorang pemeran sendirian di atas panggung dengan perasaan sedih

“Aku tahu, ohh... aku tahu. Aku tahu bahwa inilah yang akhirnya terjadi. Ohh.. seandaninya waktu bisa diputar mundur. Ohh... aku tahu,... aku tahu!”

“Kau harus mengerti Nina, kau harus mengerti. Ya... aku mengerti. Tidak semua yang diharapkan bisa tercapai.. aku mengerti itu, aku mengerti, tapi.. ohh..”

2) Seorang pemeran muncul di atas panggung dan seolah sedang bersedih atas apa yang menimpa orang lain

“Ikhlaskanlah, ikhlaskan... aku tahu kau pasti bisa, ya.. kau pasti bisa... semua yang terjadi pasti ada hikmahnya... ambillah yang terbaik atas apa yang terjadi. Yang lalu biarlah berlalu, ikhlaskan... ikhlaskan.”

“Sudahlah.. kau tidak akan bisa mengembalikan waktu yang telah berjalan, sudahlah. Kau harus memahami mengapa dia harus pergi, ya.. semua itu untuk kebaikanmu.. untuk kebaikanmu.”

3) Dua orang pemeran di atas panggung dan keduanya dirundung kesedihan

A : Aku tidak menyangka ini akan terjadi mbak..

B : Aku juga tidak menyangka ini akan terjadi..

A : Ia benar-benar anak yang baik..

B : Ia memang anak yang baik, tapi nasib berkata lain..

A : Sungguh malang ia...

B : Sungguh malang ia..

____

A : Sekarang kita harus menerima keadaan ini. Sekarang tidak seperti dulu lagi

B : Benar, sekarang tidak seperti dulu lagi. Kita harus mulai dari awal

A : Dari awal dan harus bersama-sama.. kita harus sabar

B : Kita harus sabar... harus sabar...

A : Ya...

c. Cinta

1) Seorang pemeran sendirian di atas panggung dengan perasaan penuh cinta

"Ohh, nanti aku akan bertemu dengannya. Nanti aku mengatakan yang sejujurnya. Nanti aku akan bersikap tenang dan lembut. Nanti aku akan mengenakan pakaian terbaik. Nanti... ohhh!"

"Jika dia tersenyum akan kubalas dengan senyuman. Jika dia tidak tersenyum pun tetap akan kubalas dengan senyuman. Jika dia mau menatapku aku akan pura-pura menunduk, dan tersenyum."

2) Seorang pemeran muncul di atas panggung dan mengekspresikan rasa cinta kasihnya pada orang lain

"Makanlah agar tubuhmu segar kembali. Aku tahu kau lelah. Aku tahu kau banyak bekerja. Aku tahu kau kurang istirahat. Makanlah."

"Memandangmu saja aku sudah tenang. Memandangmu saja aku sudah lega. Memandangmu saja aku merasa tenteram. Ku harap kau tahu itu"

3) Dua orang pemeran di atas panggung dan keduanya saling menunjukkan perasaan penuh cinta kasih

A : Aku membutuhkan dukunganmu

B : Aku pasti memberikannya..

A : Aku berterimakasih untuk itu..

B : Aku berterimakasih untuk mau menjadi temanku

A : (Menganggukkan kepala dan tersenyum)

B : (Menganggukkan kepala dan tersenyum)

A : Kau lihat burung itu?

B : Ya, yang ada di dahan itu kan..

A : Kau lihat apa yang dilakukan induk burung itu pada anaknya?

B : Ia mengasihi anaknya bu...

A : Ya dan aku mengasihimu..

B : Aku mengasihi ibu (memeluk ibunya)

d. Gembira

1) Seorang pemeran sendirian di atas panggung dengan perasaan gembira

“He he he... akhirnya aku menang, ... akhirnya aku bisa mengalahkannya. He he he... ternyata tidak begitu sulit, tidak begitu berat. Kemampuannya tak seperti yang diceritakan orang-orang. Kemampuannya biasa saja ternyata, he he... akhirnya aku menang.!”

“Yaaa... besok bisa liburan. Hemm.. berarti besok bisa pergi ke pantai, atau pergi ke gunung, atau pergi ke danau. He he he... kemanapun.. yang penting besok bisa liburan.”

2) Seorang pemeran muncul di atas panggung dan mengekspresikan rasa gembiranya pada orang lain

“Ha ha ha.. kau tahu kan kalau dia itu dungu... He he he.. dia itu mudah ditipu, mudah diakalin, mudah disuruh apa saja, ha ha ha.. ya ya...”

“Benar katamu. Ha ha ha... kita menghabiskan waktu dengan bernyanyi, kita menghabiskan waktu dengan berdansa, kita menghabiskan waktu dengan berpesta, ha ha ha..”

3) Dua orang pemeran di atas panggung dan keduanya saling mengekspresikan rasa senang

A : Hei... akhirnya kau datang...

B : Hei.. akhirnya aku datang.. ha ha ha...

A : Ha ha ha... perjalananmu menyenangkan?

B : Menyenangkan. Bahkan aku dapat tumpangan gratis.

A : Tumpangan gratis?

B : Tumpangan gratis, dari seorang perempuan cantik dan baik hati. Kebetulan arah perjalan kita sama, ha ha ha... dan akhirnya aku di sini, ha ha...

A : Dan aku juga di sini, ha ha ha...

A : Kau masih ingat si Aminah?

B : Ya, si Aminah anak penjual mangga yang manis itu... ada apa dengannya...

A : Dia sekarang menjadi istriku, he he..?

B : Menjadi istrimu?

A : Ya, menjadi istriku. Kau tak percaya?

B : Aku percaya, astaga... ha ha ha... wah beruntung sekali kau. Bagaimana ceritanya?

A : Kau mau tahu?

B : Ya, aku mau tahu.

e. Takut

1) Seorang pemeran sendirian di atas panggung dengan perasaan takut

   "Semoga tidak ada apa-apa... hhh semoga tidak apa-apa.. pelan-pelan... ya.. pelan-pelan... kok semakin sepi sih... aduh... apa itu? Aduh, ya Tuhan semoga tidak ada apa-apa semoga tidak ada apa-apa..."

   "Nanti kalau bapak marah gimana ya... aduh.. berangkat apa tidak ya... aduh.. berangkat tidak, berangkat tidak, berangkat.. tidak.. aduhh bagaimana ini.."

2) Seorang pemeran muncul di atas panggung dan mengekspresikan rasa takutnya pada orang lain

   "Sumpah baru kali ini aku mengalaminya. Hhh.. baru kali ini aku lewat di jalan itu. Hhh.. baru kali ini seluruh tubuhku gemetar... untung ketemu kamu."

   "Tolong jangan jauh-jauh.. kita tidak boleh berpisah... kita tidak boleh berpencar... kita tidak boleh jalan sendiri-sendiri... ayo jalan... ehhh ayo jalan..."

3) Dua orang pemeran di atas panggung dan keduanya saling menunjukkan perasaan takut

   A : Kamu saja yang bicara ya...

   B : Kamu saja yang bicara..

   A : Nanti kalau dia marah gimana?

   B : Nanti kalau dia marah....... gimana ya.. aduhhh.

   A : Sudah kamu saja yang bicara.

   B : Kamu saja

Latihan di atas dikembangkan dengan berbagai macam watak karakter peran. Tingkat emosi orang yang satu berbeda dengan yang lain tergantung perwatakannya. Ada orang yang bisa tabah menerima kedukaan tapi ada pula yang mudah larut dalam kesedihan. Eksplorasi teknik pengulangan terkait emosi dalam berbagai karakter penting dilakukan untuk memahami bentuk pengulangan yang mungkin dapat diekspreskan dalam berbagai perwatakan. Eksplorasi lain juga bisa dilakukan dengan melakukan adegan yang menggunakan ekspresi tubuh. Banyak sekali kejadian di dalam hidup ini dimana orang hanya mengekspresikan emosi tertentu secara berulang tanpa kata-kata. Ekesplorasi yang dilakukan akan memberikan kekayaan pengalaman batin bagi pemeran. Namun perlu diperhatikan bahwa setiap diskusi atau evaluasi selalu dilakukan dalam setiap pelatihan.

4. Teknik Pengulangan dalam Karakter terkait Situasi dan Emosi

Pelatihan teknik pengulangan berikutnya dilakukan dengan memadukan unsur penokohan dalam lakon. Karena, dalam pertunjukan teater penonton menyaksikan pemeran melakonkan karakter secara utuh baik dari segi watak, emosi maupun situasi. Adegan dirancang atau dipilih dengan mempertimbangkan ketiga hal tersebut. Pengamatan atas kejadian dalam kehidupan nyata dibutuhkan. Pemeranan pada dasarnya adalah memindahkan kehidupan nyata di atas pentas. Bukan pertunjukan atau hiburan semata yang dibutuhkan oleh penonton tetapi nilai-nilai yang bisa dibawa pulang dan nilai-nilai tersebut disampaikan oleh karakter tokoh dalam lakon yang dimainkan para pemeran.

Pembentukan pemeran untuk dapat melakukan aksi secara berulang-ulang namun spontan dan intuitif seperti apa yang disampaikan oleh Sanford Meisner bukan persoalan yang mudah. Membuat pemeran beraksi dalam kekinian yang melingkupi karakter, emosi dan situasi membutuhkan kesabaran dan ketekunan. Pelatihan adegan atau penggal cerita secara terus-menerus tidak menjamin keberhasilan. Pelatihan harus mampu membawa kesadaran dan pemahaman pemeran akan apa yang sedang dilakukan. Semua itu bergantung pada bagaimana pemeran menyerap gambaran adegan secara utuh, kemudian meresapinya dalam pikiran dan perasaan dan diwujudkan melalui aksi.

Pengulangan aksi membuka dan menutup pintu dalam latihan, bukan dalam rangka agar pemeran lihai membuka dan menutup pintu. Akan tetapi pemeran berada dalam situasi membuka dan menutup pintu seperti apa adanya, seperti apa yang terjadi, alami tidak distilisasi. Kecenderungan menstilisasi aksi dalam teater seringkali terjadi sehingga pemeranan terkesan dibuat-buat atau diindah-indahkan. Bahkan jika pemeran beraksi biasa-biasa saja (padahal justru alamiah) dianggap belum beraksi dan apa yang dikerjakannya kurang bisa diterima. Penilaian semacam ini sering terjadi dan menjadi ukuran baik tidaknya pemeranan. Sementara secara nalar dapat diketahui dengan jelas bahwa ketika tukang becak mengayuh becaknya itu tidak pernah dilebih-lebihkan, tidak pernah diindah-indahkan, tidak pernah distilisasi. Jikat tukang becak tersebut lelah itu karena betul-betul lelah bukan pura-pura lelah.

Pekerjaan yang dikerjakan tukang becak dalam kehidupan nyata seperti itulah tujuan dari latihan teknik pengulangan. Kehidupan tidak membutuhkan sesuatu yang diperindah. Peristiwa yang sudah jelas terjadi tidak perlu lagi diperjelas. Dalam teater, cerita yang ditulis oleh penulis itu butuh untuk dihidupkan dalam aku aksi pemeran di atas pentas dalam wujud karakter atau tokoh cerita. Itu saja yang dibutuhkan. Tidak perlu cerita tersebut diindah-indahkan atau dijelas-jelaskan melalui aksi para pemeran. Hasilnya justru bisa mengurangi nilai keindahan cerita yang telah ditulis tersebut. Jadi, lakukanlah apa yang mesti dilakukan secara alamiah, dan hal itu bisa dicapai dengan latihan berulang-ulang, terus dan terus.

E. Rangkuman

Pengulangan dalam khasanah latihan peran memiliki arti melakukan sesuatu secara berulang. Pengulangan adalah hal yang sangat penting bagi pemeran pemula. Ketika pemeran pertama kali mendapatkan peran atau harus memerankan karakter sekecil apapun, ia sama sekali tidak tahu apa yang harus dilakukan. Hal logis yang bisa dikerjakan adalah mencoba sesuatu terkait dengan karakter secara berulang hingga menemukan kepantasan. Pengulangan dilatihkan untuk membangun makna peran yang dilakonkan. Teknik pengulangan dalam pelatihan peran sangat penting demi kebaikan dan kemajuan pemeran. Sehingga aksi yang dilakukan seolah muncul secara otomatis dan intuitif dari diri para pemeran. Semua terjadi begitu saja, mengalir dan tanpa direka-reka dan itu tujuan sebenarnya dari pemeranan.

Teknik pengulangan dalam latihan peran juga terjadi dalam lakon atau aksi laku karakter dalam lakon namun dengan tujuan berbeda. Dalam satu lakon terkadang memiliki alur melingkar di mana adegan akhir sama persis dengan adegan awal. Adegan dalam lakon sering juga mengandung pengulangan-pengulangan baik itu pengulangan bunyi, kata, kalimat atau gerak tubuh. Pengulangan ini terjadi karena memiliki maksud tertentu. Misalnya untuk memperjelas (menegaskan) maksud tertentu. Teknik pengulangan terkadang dilakukan untuk memberi efek artistik. Teknik pengulangan dalam pementasan sering pula dilakukan melalui gerak tubuh, hal itu untuk menegaskan maksud atau ciri karakter tertentu atau sebagai bagian dari aksi yang dianggap mampu memperindah tontonan.

Pelatihan teknik pengulangan dapat dilakukan melalui adegan atau penggal cerita secara improvisasi maupun berbasis teks. Inti dari latihan teknik pengulangan adalah menghidupkan cerita dalam adegan yang terdiri dari berbagai hal yang diulang (kat atau gerak) secara alami. Karakter cerita dihidupkan oleh pemeran dengan melibatkan sisi perwatakan, emosi, dan situasi. Semua dilakukan untuk menemukan kewajaran. Tidak perlu mengindah-indahkan. Dalam teater, cerita yang ditulis oleh penulis itu hanya butuh untuk dihidupkan dalam aku aksi pemeran di atas pentas, dan mewujudkan karakter atau tokoh cerita. Itu saja. Tidak perlu cerita tersebut diperindah atau diperjelas.

F. Latihan/Evaluasi

Pemantapan pemahaman mengenai teknik pengulangandapat anda lakukan dengan mengerjakan soal latihan di bawah ini.

1. Jelaskan dengan singkatteknik pengulangan dalam pemeranan.
2. Jelaskan dengan singkat teknik pengulangan dalam karakter dan situasi
3. Jelaskan dengan singkat teknik pengulangan dalam karakter dan emosi
4. Jelaskan dengan singkat teknik pengulangan dalam karakter terkait emosi dan situasi
5. Peragakan teknik pengulangan dalam adega

G. Refleksi

1. Manfaat apakah yang anda peroleh setelah mempelajari unit pembelajaran ini?
2. Apakah menurut anda unit pembelajaran ini menambah wawasan mengenai pengulangan?
3. Bagaimana pendapat anda mengenai bentuk-bentuk latihan teknik pengulangan dalam karakter terkait emosi dan situasi?
4. Menurutanda, bisakah anda melakukan teknik pengulangan hingga mencapai kewajaran?

SUMBER NASKAH LAKON

1. *Sandal Jepit* Karya Herlina Syarifudin ditulis tahun 2006
2. *Oedipus dan Jocasta* diambil dari cerita *Raja Oedipus* karya Sophokles terjemahan Menelaos dan Yannis Stephanie, diadaptasi oleh Silvia Purba, diunduh tanggal 28 Oktober 2013 dari : http://www.lokerseni.web.id/2013/10/naskah-drama.html
3. *Kereta Kencana* adaptasi Rendra dari karya Eugene Ionesco, diketik ulang oleh Studio Teater PPPG Kesenian Yogyakarta tahun 2004.
4. *Pakaian dan Kepalsuan* karya Averchenko saduran bebas Achdiat K. Mihardja dari *The Man with Green Necktie* diketik ulang oleh Studio Teater PPPPTK Seni dan Budaya tahun 2007.
5. *Sarimin* karya Agus Noor ditulis tahun 2007
6. *Kiblat Tanah Negeri* karya Gondhol Sumargiyono, diunduh tanggal 28 Oktober 2013 dari http://www.lokerseni.web.id/2013/10/naskah-drama.html
7. *Si Bakhil* karya Moliere, terjemahan ST. Iskandar, adaptasi Pedro Sudjono, adaptasi ulang Emde Punjhabi, diunduh tanggal 28 Oktober 201 dari : http://www.lokerseni.web.id/2013/10/naskah-drama.html
8. *Calon Arang* karya Luthfi Rachman ditulis pada bulan Juli tahun 1975
9. *Akal Bulus Scapin* karya Moliere terjemahan Asrul Sani, diketik ulang oleh Studio Teater PPPPTK Seni dan Budaya tahun 2009
10. *Sementara Menunggu Godot* karya Samuel Beckett, terjemahan B. Verry Handayani, diterbitkan oleh Tarawang Yogyakarta tahun 1999.
11. *Wek-Wek* karya D. Djajakusuma, diadaptasi dan diketik ulang oleh Tim Kreatif Teater Anonimus Serang Banten tahun 2008

DAFTAR PUSTAKA

Dewojati, Cahyaningrum. 2010. *Drama Sejarah, Teori, dan Penerapannya.* Yogyakarta: Gadjah Mada University Press

McTigue, Mary. 1992. *Acting Like a Pro Who's Who What's What, and the Way Things Really Work in the Theatre.* Ohio: Betterway Books

Meisner, Sanford, Dennis Longwell. 1987. *Sanford Meisner on Acting.* New York: Vintage Books.

Merlin, Bella. 2010. *Acting the Basics*. London: Routledge

Rendra. 2013. *Seni Drama Untuk Remaja.* Bandung: PT Dunia Pustaka Jaya

______. 1985. *Tentang Bermain Drama Catatan Elementer Bagi Calon Pemain*. Jakarta: PT Dunia Pustaka Jaya

Santosa, Eko, Dkk. 2008. *Seni Teater Untuk Sekolah Menengah Kejuruan Jilid 1*. Jakarta: Depdiknas

Saptaria, Rikrik El. 2006. *Acting Handbook Panduan Praktis Akting Untuk Teater dan Film*. Bandung: Rekayasa Sains

Schreiber, Terry. 2005. *Acting Advanced Technique For The Actor, Director, And Teatcher.* New York: Allworth Press

Sitorus, Eka D. 2002. *The Art of Acting Seni Peran untuk Teater, Film & TV.* Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama

Snyder, Joan, Michael P. Drumsta. 1986. *The Dynamics of Acting*. Illinois: National Netbook Company